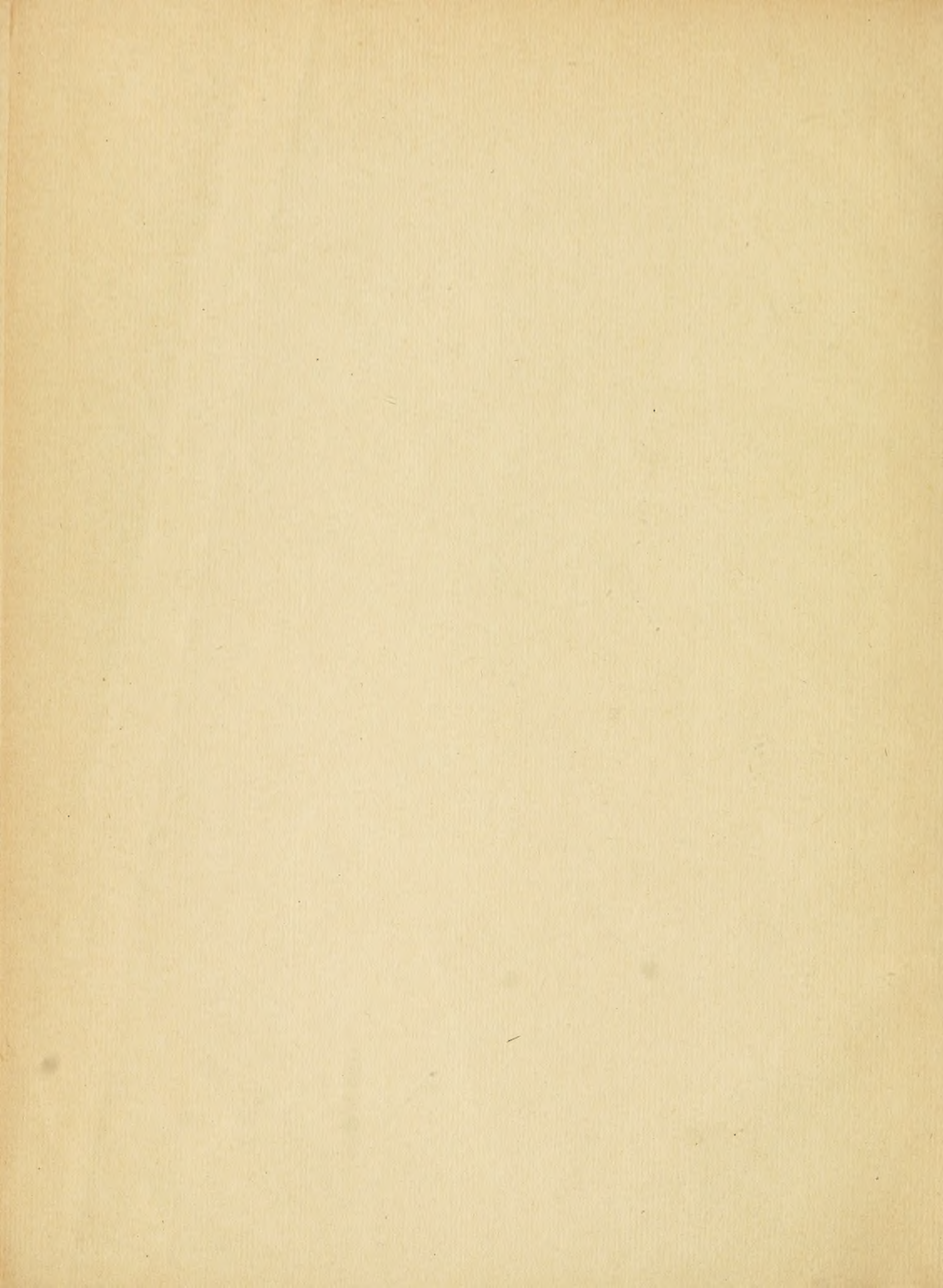
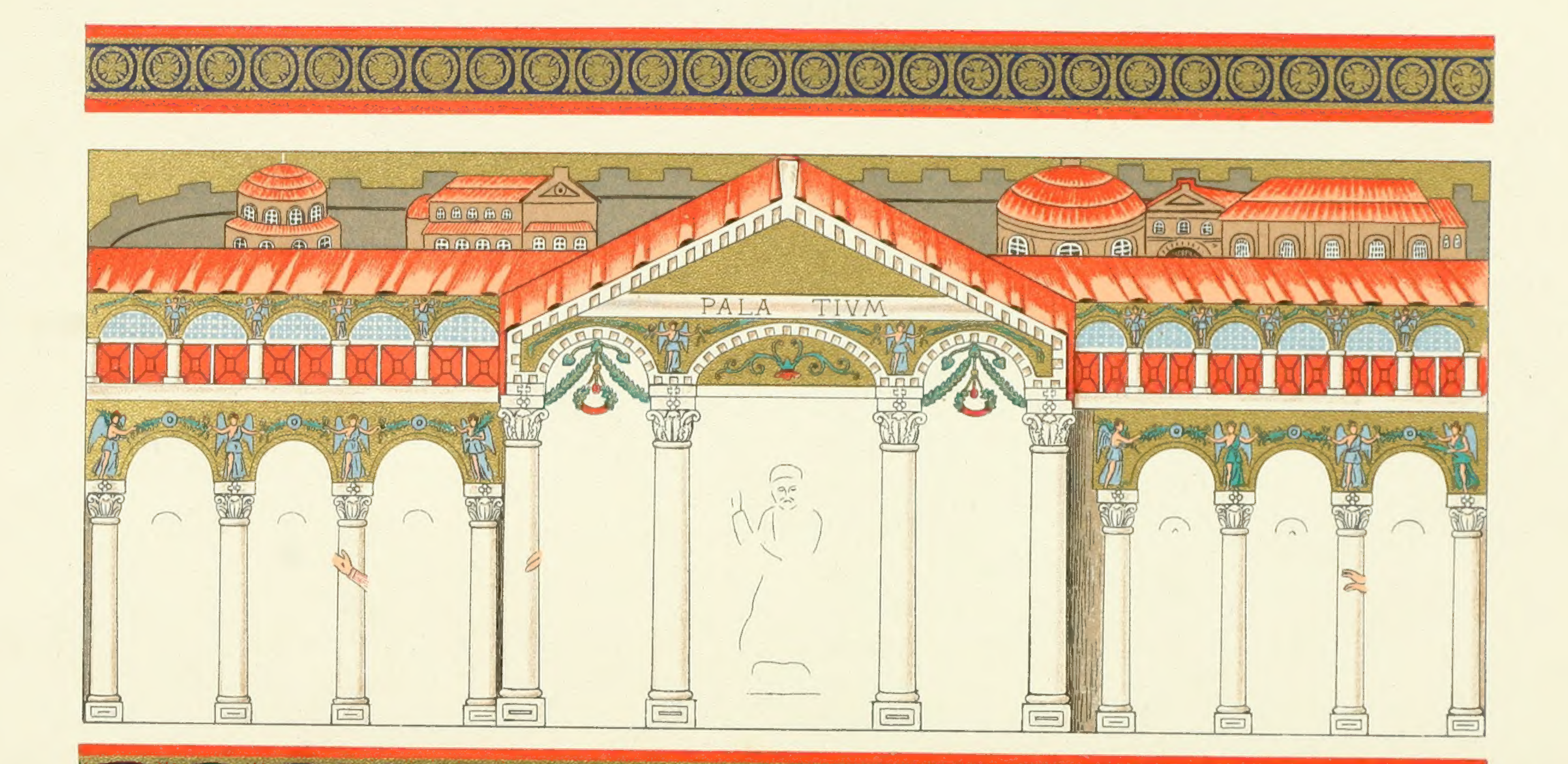
DR·JULIUS KURTH

DIE MOSAIKEN VON RAVENNA







Fec. J. Kurth.

TAB. I. Theoderichs Palast in Ravenna. Mosaik in S. Apollinare nuovo.
Die Borten aus derselben Basilika.

DR. JULIUS KURTH

DIE WANDMOSAIKEN VON RAVENNA

MIT VIER FARBIGEN UND VIERZIG SCHWARZEN TAFELN

ZWEITE AUFLAGE



MÜNCHEN 1912, R. PIPER & CO., VERLAG



TAB. I. Theoderichs Palast in Ravenna. Mosaik in S. Apollinare nuovo
Die Borten aus derselben Basilika.

DR. JULIUS KURTH

DIE WANDMOSAIKEN VON RAVENNA

MIT VIER FARBIGEN UND VIERZIG SCHWARZEN TAFELN

ZWEITE AUFLAGE



MÜNCHEN 1912, R. PIPER & CO., VERLAG


LIBRARY
OCT 17 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn Professor D. Dr. Nicolaus Müller

in steter Dankbarkeit zugeeignet.



Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

Herr Professor D. Dr. Nicolaus Müller-Berlin, zu dessen Füssen ich jahrelang christliche Archäologie studiert habe, regte mich vor längerer Zeit an, mich in die altchristliche Mosaikmalerei zu vertiefen. Meine ersten Arbeiten über dies Gebiet sind unter seinen Auspizien entstanden, seine strenge Methode des „richtigen Sehens", des aus den Monumenten Heraus-, nicht in sie Hineinexegesierens habe ich mir anzueignen versucht, und den unter seinem Direktoriat völlig neugestalteten Apparat des Berliner Christlichen Museums hat er mir jederzeit bereitwillig zur Verfügung gestellt; ihm gebührt daher auch an dieser Stelle der erste Dank.

Se. Exzellenz der Kultusminister D. Bosse sandte mich im Winter 1897 mit der Hugo Stangenschen Expedition nach dem Süden, auf welcher Reise ich die Mosaiken von Jerusalem, Bethlehem, Konstantinopel, Palermo und Monreale betrachten konnte.

Im Oktober 1897 trat ich mit dem Deutschen Reichsstipendium eine Reise nach Italien, Griechenland und der europäischen Türkei an, um eingehende Mosaikenstudien vorzunehmen. Auf der Hofbibliothek zu Wien sah ich die in das Fach schlagenden Manuskripte ein und kopierte besonders aus der Wiener Genesis, um von dort nach Triest und Venedig zu reisen und die Mosaiken dieser Städte zu studieren. Von Athen aus, wo ich ein Vierteljahr die Gastlichkeit des unter den Herren Professoren Dr. Dörpfeld und Wolters stehenden deutschen Institutes geniessen durfte, besuchte ich das Kloster Daphni und fuhr auf drei Wochen nach Salonik, um besonders in Agia Sofia und Agios Georgios eingehende Studien zu machen. Se. Exzellenz der Wali-Paschah Hussein-Reisa gab mir für meine Gänge einen Offizier mit, der mir die Untersuchungen der alten Werke bedeutend erleichterte. Herr Konsul Dr. Mordtmann, Herr Vizekonsul Padel und Herr Pastor Braunschweig förderten meine Arbeit nach besten Kräften, so dass ich schon in Athen einige Resultate meines Aufenthaltes in Salonik veröffentlichen konnte. (Athenische Mitteilungen 1897. XXII.)

Nachdem ich das Baptisterium in Neapel besucht, reiste ich auf ein Vierteljahr nach Ravenna, wo mich ein aufopfernder Freundeskreis, besonders mein lieber Freund Herr Professor Alessandro Bezzi und das gastliche Haus Gandiglio, die Heimat fast vergessen liess. Auch die Herren Professoren Corrado Ricci und Ruga gaben mir wertvolles Material in die Hand. Zugleich trat ich mit den gastlichen Benediktinern in Cesena, besonders dem Herrn Prior Dr. Bonifacius Wolff, der mich mit väterlicher Freundschaft umgab, in Verbindung und lernte hier die Häupter der Beuroner Malerschule mit ihrem Gründer, dem Pater Desiderius, kennen, aus deren Lehren ich vieles dankbar entgegennahm. Über Florenz reiste ich dann nach Rom und weilte im Deutschen Institut unter den Auspizien der Herren Professoren Dr. Peters und Hülsen, um nach vollendeten Studien nach Montecassino zu gehen und, von Sr. Gnaden dem Erzabte Dr. Krug und den freundlichen Patres, besonders Pater Heribert, unterstützt, die Schätze der alten Bibliothek, die Beuroner Gemälde und die Mosaiken von Aquino zu studieren. Mit wichtigen Empfehlungen ausgestattet fuhr ich nach Rom zurück, von dort nach Ravenna, Cesena, Mailand, Brescia, so dass es mir möglich war, fast den ganzen Schatz altchristlicher Mosaikgemälde zu betrachten.

Allen genannten Herren spreche ich auch an dieser Stelle meinen wärmsten und herzlichsten Dank aus.

Berlin, Juli 1901.

Julius Kurth.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die günstige Aufnahme meines Buches seitens der Fachkreise ermutigt mich zu einer zweiten Ausgabe. Da mein Hauptbestreben war, den alten Schatz der ravennatischen Mosaiken gewissermassen zu inventarisieren, also eine möglichst objektive Beschreibung des Vorhandenen zu geben, so konnte ich sie unverändert zum Abdruck bringen lassen. Äusserlich scheint diesmal das Buch als Werk für sich, tatsächlich ist es das auch früher gewesen. Soweit ich sehen kann, ist seit seinem ersten Erscheinen nicht allzuviel über dasselbe Gebiet veröffentlicht worden. Es wird ja allerdings kaum ein Feld der älteren christlichen Kunst geben, das der Parallele mit diesen Mosaiken entraten könnte. Eines besonderen Hinweises verdient die vortreffliche Arbeit Oskar Wulffs: „Das Ravennatische Mosaik von S. Michele in Affricisco im Kaiser-Friedrich-Museum" (Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsamml., Bd. 25, Berlin 1904, vgl. auch: Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen desselben Museums III, Berlin 1911, 2. Nachtrag). Das Gemälde hat in dem genannten Museum einen würdigen Platz gefunden, allerdings in derselben überarbeiteten Gestalt, wie es damals in seiner Heimat abgelöst worden ist. Der Verfasser gibt eine genaue Geschichte seiner Schicksale und eine Analyse seiner Darstellung. Eine prachtvolle Farbentafel verleiht dem Aufsatz noch besonderen Wert. Was Walter Stengel in seiner Dissertation „Kunsthistorische Bemerkungen zur Ikonographie der Taube des heiligen Geistes" (Strassburg 1903) über die Tauben unserer Mosaiken sagt, hat mich nicht überzeugt. Mit Recht hat Leopold Clausnitzer in seiner Dissertation „Die Hirtenbilder in der altchristlichen Kunst" (Halle a. S. 1904) in dem himmlischen Hirten des Mausoleums der Galla Placidia den Höhepunkt der alten Hirtendarstellungen gesehen, mit Unrecht aber in der apollinischen Idealgestalt Christi „weniger eine symbolische, denn eine historische Figur". Wichtiger ist die ausführliche Besprechung meines Buches, die H. Achelis in der Theologischen Literaturzeitung 1903, Nr. 18, S. 500—503, gegeben hat. Es ist mir wertvoll, dass er die Visionsauffassung in S. Apollinare in Classe für „eine gute Idee" hält und die Erklärung der Bücherverbrennungsszene im Mausoleum als ein „Decretum de libris recipiendis et non recipiendis" nehme ich gern an, da sie auch in der Linie

meines eigenen Erklärungsversuches liegt (vgl. S. 61). Ebenso gebe ich gern zu, dass ich de Montault zu ernst genommen habe: Ich hätte Druckerschwärze sparen können. Dagegen sehe ich mich genötigt, gegen einen andern Kritiker ganz energisch Front zu machen, weil seine Kritik ein Typ ist, der nicht genug bekämpft werden kann. V. S. bringt im Literarischen Zentralblatt (1903, Nr. 21) eine Rezension, in der er folgendes ohne weiteres zugibt: „Wertvoll ist zunächst, dass eine möglichst genaue Beschreibung auf Grund sorgfältiger Untersuchung geliefert ist. Schon hierbei kommt manches Neue zutage, so die Herstellung der Thomasszene in S. Apollinare Nuovo. Vor allem aber ist damit die Möglichkeit gewonnen, Stile und Meister scharf zu scheiden und überhaupt chronologische Ansätze auszuführen.“ Dann aber fährt er fort: „Dass man freilich trotzdem in die Irre gehen kann, zeigt das Eintreten für den einheitlichen Ursprung der biblischen Szenen in S. Apollinare Nuovo. Bei der Beschreibung dieser Mosaiken scheint nun der Verfasser den von ihm benutzten älteren Kopien zu grosses Vertrauen entgegengebracht zu haben. Beispiel: „Der angebliche Strick in der Hand des Verräters.“ (Nebenbei bemerkt ist das das einzige Beispiel, das V. S. hier anführt!) Ich gebe zu, dass, wenn ich dem Judas einen — proleptischen?! — Strick in die Hand gelegt hätte, ich eine Phantasie besitzen müßte, die an Krankheit grenzte. Dieser „Strick in der Hand des Verräters“ ist aber nichts, als eine Erfindung des Herrn V. S. Denn S. 153 habe ich geschrieben: „Ebenso geben dieselben Zeichnungen, wohl mit Recht, dem Juden einen Strick in die Hand“, nämlich der eben genannten weissbärtigen Figur unter den Häschern. Dass V. S. für „Juden“ „Judas“ las, ist nicht meine Schuld. Es ist V. S. bei der Lektüre dieser Beschreibung ebenso gegangen, wie Viktor Schulze bei der Betrachtung der 13. Szene (S. 148): Er hat nicht richtig gesehen! Wie wenig schön aber derartige Dinge wirken, selbst wenn sie ein Mommsen hätte schreiben können, sollte sich V. S. von selbst gesagt haben. Wer angreifen will, soll erst einmal richtig lesen! — Schliesslich möchte ich selbst einen Irrtum berichtigen. Er betrifft die Krebsscheren des Okeanos auf S. 196 f.: Vienne ist nicht Wien, sondern das französische Vienne, in dem die zitierte Sitzung 1879 gehalten worden ist. Achelis l. c. weist auf die Parallele in den Katakomben hin (de Rossi, Roma Sotterranea II. t. 27 f.); freilich bleibt die rote Farbe immer noch unerklärt.

Einen vielleicht willkommenen Zusatz erhielt diese Auflage durch 14 Abbildungen anderer Mosaiken, deren Darstellungen und Stil zu den Ravennaten Parallelen enthalten. Unterschriften weisen auf die Seiten des Buches, die von solchen Parallelen sprechen.

Berlin-Hohenschönhausen, Mai 1912.

Julius Kurth.

I. Allgemeine Einleitung.

Kunst und christliche Kunst.

Das Schöne ist eine freie Tochter Gottes, wie das Gute. „Schön und sich selber genug“ soll ein Kunstwerk sein, wenn wir es klassisch nennen. Die höchste Kunst ist sich selbst genug, sie haftet nicht an der Erde, sie sucht nicht den Beschauer. Daher sind die Rückseiten der Giebelfiguren des Parthenon in Athen mit gleicher Genauigkeit ausgeführt, wie die Vorderseiten, obschon kein sterbliches Auge sie von unten sehen konnte. Der Meister musste produzieren; ob seine Werke Betrachter fanden, war ihm gleichgültig.

Die höchste Kunst ist objektiv. Das lehrt uns die Antike, die widerwärtige Gegenstände durch die Art ihrer Auffassung adelt, indem sie sie als Typen, als Ideen wiedergiebt, sinnlichen Scenen durch ihre grosse Ruhe und Klarheit das Anstössige nimmt. Alles scheint vollkommen, was jene Meister schufen, unfassbar in seiner olympischen Grösse und Herbheit den Epigonen, unausschöpfbar in seiner Anmut und Lieblichkeit den Beschreibern; es liegt ein jungfräuliches Element in dieser hohen Kunst, das Element des Naiven, der Zauber des Unbefangenen. Derselbe Vasenmaler schuf Bilder der glühendsten Minne neben strengen Götterscenen. Der Gegenstand war ihm an sich reizlos, die Reize legte er selbst hinein, mochte es ein Objekt sein, welches es wollte.

Der Hermes des Praxiteles, der Zeus von Otricoli sehen niemand an; man kann sich stellen, wie man will, sie sehen vorbei am Beschauer, über ihn hinweg, durch ihn hindurch, als wäre er nichts als Äther; sie blicken in die Höhen zurück, denen sie entstammen, die Erde ist ihnen Rauch und Schall. Welch ein Zauber der Anmut, welch eine schimmernde Verklärung über den Marmorgliedern des jungen Hermes zuckt und flutet, kann nur der ahnen, der ihn selbst dort unten im weltentlegenen Olympia geschaut hat. In solchen

Stunden der Weihe glauben wir dem Pulsschlage der wahren, reinen Kunst zu lauschen, glauben wir den Vorhang vor dem Palaste der Schönheit zerrissen.

Aber dieser Geist, den die jungen, thaufrischen Glieder der capitolinischen Venus atmen, wie er aus den gewaltigen Leibern der pergamenischen Giganten herausleuchtet, ist verweht. Was unsere Epoche geleistet, ist bestenfalls der Antike ähnlich, aber die Reinheit und Naivität der hellenischen Kunst kennt sie nicht mehr. Der Geist der Reflexion beherrscht im Grunde alles, die jungfräuliche Kunst ist zur Matrone gereift.

Daher war es auch in unserer Zeit möglich, der Kunst die Grenze des Erlaubten anweisen zu wollen; in der Antike wäre es nicht möglich gewesen.

So lange ein Kunstwerk sich selber genug ist, ist es auch frei. Vermählt sich der Genius des echten Meisters mit der reinen, jedes Urteil des Beschauers nichts achtenden Schaffensfreudigkeit, so wird ein klassisches Werk geboren.

Tritt dagegen die freie Kunst in den Dienst irgend einer Tendenz, so wird die Königin zur Sklavin, gerade so, als wenn das Gute in den Dienst des Schönen treten wollte. Denn das höchste Kunstwerk ist nicht gut, sondern schön. Das kann nicht genug betont werden in unserer Epoche der tendenziösen Kunst. Sobald man den Begriff des Moralischen dem des Ästhetischen überordnen und aus seinem Gesichtspunkte heraus ein Kunstwerk beurteilen will, hört eine Landschaft, ein Stillleben, ein enthüllter Leib auf, ein Kunstwerk zu sein, und das Genre, sobald es im Dienste der Moral stünde, wäre die höchste Kunst.

Damit ist aber nicht im entferntesten gesagt, dass die Kunst nicht Gegenstände der Moral wählen sollte. Ganz im Gegenteil wird sie in diesen Gegenständen zur reinsten Vollendung kommen, wenn sie sich nämlich denselben nicht unterordnet, wenn sie sie so zu verklären versteht, dass man die Tendenz über dem Ideale vergisst.

Und so sind wir bei der religiösen Kunst angelangt.

Es kann nichts Erhabeneres gedacht werden, als der Ausdruck des Gottesgedankens in der Kunst, denn die Kunst stammt aus Gott, und bei echten Meisterwerken empfinden wir die innewohnende göttliche Kraft. So sprechen wir mit Recht von einer Inspiration des Künstlers, und diese wird immer der unauflösbare Rest seiner Schöpfungen bleiben, wenn wir auch noch so scharfe Analysen der Philosophie und Kritik daran versuchen. Das Element des Göttlichen lebt in Goethes Faust ebenso, wie in Beethovens Tonschöpfungen, in Shakespeares Tragödien, wie in Wagners Musikdramen. Aber das ist nicht eigentlich religiöse Kunst, religiöse Kunst setzt einen dargestellten Gegenstand aus dem religiösen Leben voraus. Soll sie nicht zur Tendenz herabsinken, so

muss zwischen Kunst und Religion eine Vermählung stattfinden, bei der die Kunst das gebende, die Religion das empfangende Element ist. Schafft der Meister derartige Werke aus innerem Bedürfnis heraus, nicht, „dass sie von den Leuten gesehen werden“, so hat sich in ihm diese Vermählung vollzogen. Schafft er dagegen nur, um irgendwie pädagogisch auf seine Beschauer zu wirken, so ist seine Kunst, wir mögen sie noch so hoch verehren, keine freie mehr. Was von der allgemeinen Kunst galt, gilt eben auch von der religiösen. Je höher die Religion eines Volkes steht, desto höher wird auch die religiöse Kunst stehen. Das Sich-Versenken in die Tiefen der Gottheit ist der antiken Kunst eigentlich fremd. Jene olympischen Wesen im Äther waren doch nur vollendet schöne, keineswegs aber vollendet gute Menschen, darum ist der Gedanke der Schönheit der höchste auch in den Werken der Heiligtümer. Die antike Kunst ging von innen heraus, aus dem Geiste des Meisters in die offene, lachende, blühende Welt.

Umgekehrt wurde es, als das Christentum die Welt eroberte. Seine Kunst übernahm von der Antike zunächst die Formen, bis es diese verlor und durchaus nicht durch schönere ersetzte. Aber eins ist den Werken des reifen Christentums eigen, was denen der Antike fehlt: das von der Aussenwelt abstrahierende, in sich gekehrte Element der Glaubenstiefe.

Die Katakombenfresken wurden nur selten bei trübem Schimmer der Öllämpchen gesehen, sie waren Schöpfungen, die nicht die Bewunderung der Beschauer beanspruchten, aber sie waren Produkte einer tiefen Überzeugung der einfachen Meister, die dem inneren Triebe genügten, wenn sie schufen.

Wo ist nun diese christliche Kunst? — In unserer Zeit sehen wir wenig davon. Sie blühte in den ersten Jahrhunderten der Kirche, am herrlichsten in den Mosaiken der neu entstandenen Gotteshäuser, wo die Meister, wenn sie auch formell weit unter der Antike standen, doch in Farbentiefe und -pracht die Vergangenheit überwanden. Sie blühte wieder unter Fra Angelico da Fiesole, in seinen kindlich reinen, so unendlich rührenden, glaubensinnigen Bildern voll Holdseligkeit und Anmut, voll herber Jungfräulichkeit — als aber die Zeit der Wiedergeburt der Antike ihre gewaltigen Werke schuf, da musste sie hinter der absoluten Kunst zurücktreten. Michelangelos jüngstes Gericht, dessen Grossartigkeit vier Jahrhunderte noch nicht ausgeschöpft haben, könnte mit geringen Änderungen zu einer Gigantenschlacht umgewandelt werden, Raffaels sixtinische Madonna ist eine Hera, denn die tiefste Tiefe des herrlichen Werkes ist nicht der christliche Glaube, sondern die absolute Schönheit. In diesem Urteil liegt nicht die geringste Missbilligung dieser unendlich grossen Werke, nur zur eigentlich christlichen Kunst gehören sie nicht.

Und nun kamen die Zeiten der religiösen Tendenz, wo die Kunst ihre Freiheit verlor und zur Dienerin der Andacht wurde, jene schwachen, süsslichen Schöpfungen, in denen sich die Epigonen der Renaissance bemühten, in maiorem ecclesiae gloriam zu arbeiten. Die christliche Kunst ward zur dogmatischen.

Unser Jahrhundert des Eklektizismus, in dem sich alle Richtungen der Vergangenheit wiederspiegeln, hat auch oft den Versuch gemacht, die echte christliche Kunst wieder auf den Thron zu heben. Man denke an die Nazarener, die Präraffaeliten, die gedankentiefe, in ihren Formen so strenge und einfache und in ihren Kompositionen doch so gewaltige Klosterschule von Beuron.

Das sind grosse Richtungen, die sich die Welt erobern wollten und wollen. Aber erst dann, wenn die gebildete Welt wieder rein christlich ist, kann von einer allgemeinen christlichen Kunst die Rede sein, wie zur Zeit der alten Mosaiken, zur Zeit eines Dante.

Und immer wieder werden die Meister schöpfen müssen aus den Quellen der alten christlichen Kunst. —

Es wird eine Zeit geben, in welcher Raffaels Gemälde verblasst sein werden, in welcher man Michelangelos dem Untergange geweihte Fresken nur noch aus Kopien kennen wird — dann werden die altchristlichen Mosaiken noch leuchten und strahlen in schwerer vergänglichem Farbenglanze und erzählen von der Tiefe christlichen Denkens, von dem Triumphe des jungen Christentums über die heidnische Welt.

II. Spezielle Einleitung.

1.

Das Verhältnis der antiken zu den altchristlichen Mosaiken.

Bei Heliopolis, nördlich vom heutigen Kairo, ragte einst ein seltsamer Bau, ein Tempel, den Ramses III. errichtet, und dessen Wände völlig mit glasierten Thonreliefs bedeckt waren. Noch heute besitzen wir einige Trümmer dieser sonst fast nur in Vorderasien geübten Kunst, gefangene Neger und Asiaten, Rosetten, Hieroglyphen, Fragmente vom Gespann des Pharao u. ä.[1] Was diese durch sehr naturalistische Formen und feine Farbentöne ausgezeichneten Werke so merkwürdig macht, ist der Umstand, dass verschiedene der farbigen Flächen durch das Einlegen besonders geschnittener Glasstücke hergestellt sind, eine Technik, die uns an das opus sectile der antiken Mosaiken erinnert.

Diese Technik, eine der ersten Spuren der Mosaikenkunst, bleibt in der Geschichte Ägyptens ein Unikum. Die Kunst der griechischen und römischen Antike, aus farbigen Einzelstückchen Ornamente oder Figuren zusammenzusetzen, hat damit wohl nichts zu thun.[2])

Ich will sie nicht schildern, alle die berühmten Mosaikgemälde des klassischen Altertumes, noch ihre verschiedenen Epochen unterscheiden, ich will nur ihr Verhältnis zur christlichen musivischen Kunst feststellen.

Hauptsächlich waren sowohl ihre ornamentalen, wie ihre figürlichen Motive bestimmt, Fussböden[3]) zu zieren. Die spärlichen schwarz-weiss-roten Reste auf

---

[1]) Ägypt. Sammlung im Kgl. Museum zu Berlin, Nr. 7943—50, 54—55.

[2]) Kraus, G. d. ch. K. I, p. 400 führt die Mosaikkunst auf den Orient zurück. Er zitiert den Mosaikboden aus dem Buche Esther 1, 6.

[3]) *Λιθόστρωτον* der Griechen.

Santi Quaranta,[1] wie die geschmackvollen Muster der Villa des Kaisers Hadrian bei Tivoli, die Kentaurenmosaiken in S. Anselmo auf dem Aventinus,[2] wie die entzückenden Schwellen der Casa di Fauno zu Pompeji, die ungeschlachten Muskelberge der schwammigen Gladiatorenbilder in der Galleria Borghese, wie die weltberühmte Alexanderschlacht aus demselben Hause der verschütteten Stadt,[3] die schon das Entzücken Goethes erregt hat, alle diese Werke waren bestimmt, die Tritte nackter oder sandalenbekleideter Füsse aufzunehmen.

Nur ausnahmsweise begegnen uns kleine, mit besonders feinem Material gefügte Stücke als Wandschmuck, ähnlich wohl, wie wir gerahmte Bilder aufhängen. Zu solchen Werken dürfte der aus der Villa des Hadrian stammende Kampf des Kentaurenpaares mit dem Tiger und anderen Bestien gehören (Berlin); auch der berühmten Mosaiksäulen im Museum zu Neapel mit den wundervollen blauen Würfeln sei hier gedacht.[4] Aber das war nicht die Regel. Das Gros der Mosaiken diente zum Pavimentschmuck. Besonders Pompeji liefert uns dafür gute Beispiele. Wir sehen dort sehr einfach gefügte Stücke, wie das HAVE vor dem Faunushause, den schwarzen Anker vor dem Hause, dem er den Namen gab, das spitzartige Tier mit der Inschrift: „Cave canem“ im Hause des tragischen Dichters, dann wieder wundervolle Kunstwerke, wie das Mosaik mit der Katze und den Enten aus der Casa di Fauno, die einem modernen Meister Ehre machen würden, sowie das bekannte Bild des Labyrinthes. Wie hoher Vollendung diese Kunst fähig war, zeigt das berühmte feine Taubenmosaik in Rom, gegen das das steife Werk in dem oft genannten pompejanischen Hause, auf dem sich sehr „geometrische“ Tauben damit unterhalten, eine Perlenkette aus einem Kasten zu zerren, ungeheuer primitiv aussieht; wie auch die Theaterszene des samischen Meisters Dioskurides, bei der man fast die mühsame Technik vergisst,[5] und so vieles andere.

Seltsam in ihrer Weise sind die pompejanischen Mosaikbrunnen, besonders schön der im Haus der grossen und der neuen Fontana, deren Form einer christlichen Apsis mit Triumphbogen und Giebelaufsatz gleicht, und die nicht nur mit dem gewöhnlichen Material, sondern auch mit Muscheln der Cardiumart und Schneckengehäusen der Murexart ausgelegt sind.

---

[1]) Ich habe sie Nov. 1897 gesehen. Sie sind meines Wissens noch nicht publiziert.

[2]) 1898 noch unpubliziert.

[3]) Schon oft, auch farbig publiziert; zum erstenmal nach Photographie herausgegeben von Engelmann, Pompeji (Leipzig 1898) p. 47. Fig. 62.

[4]) Dass zu Deckenschmuck Glasmosaik verwendet wurde, entnimmt Kraus (l. c.) einer Stelle des Plinius.

[5]) Engelmann l. c. p. 34. Fig. 40 und sonst.

Über die sehr merkwürdigen Mosaikreliefs, die an die ägyptischen erinnern, wollen wir nichts Näheres berichten, da sie sehr umstritten sind.[1])

Die Gegenstände der Darstellungen sind äusserst mannigfaltig. Mythologische Scenen, historische Darstellungen, Stillleben, Tierstücke, Palästrabilder, kurz, jedes Genre der Malerei ist vertreten. Ornamentale Elemente aber sind vorwiegend: Man sieht den meisten Mosaiken an, dass sie nicht als Kunstwerke für sich, sondern als Schmuckstücke im Ensemble wirken wollen.

Ihre Würfel bestehen meistens aus behauenen Mineralen, wie farbigem Marmor, Porphyr, Serpentin, Flusskieseln, auch edlerem Material, wie Lapis lazuli u. s. w. Die farbigen Glasflüsse sind seltener angewendet. Die glatte Masse wäre mit ihren feinen Poren zu rasch eine Beute der Reibung und des Staubes geworden. Doch werden wir noch später von einem seltsamen antiken Glasmosaik, das allerdings nicht ein Paviment war, zu sprechen haben.[2])

Die Formen der einzelnen Stücke bedingten verschiedene Arten der Technik. Wandte man einzelne Würfel an (opus tessellatum von tessella, der Würfel), so konnten sie entweder in verschiedenen Grössen den betreffenden Konturen des Bildes angepasst werden (opus vermiculatum), oder sie konnten gleichgross in bestimmter quadratischer Anordnung zusammengesetzt werden. So zeigt z. B. das genannte Gladiatorenmosaik in den Fleischteilen kleinere Würfel, als in den andern Stücken. Andersartig, mehr an die altägyptische Weise erinnernd, war das opus sectile, das noch heut in den florentinischen Mosaiken so entzückend angewendet wird. Auf den Gemälden, die in dieser Art bearbeitet worden sind, besteht jede einzelne Farbe aus einem einzigen, passend zugeschnittenen Stück. Als Beispiel führe ich die beiden in der Kirche S. Antonio sul Esquilino gefundenen, jetzt im Capitolinischen Museum in Rom aufgestellten Werke an, deren jedes auf olivgrünem Grunde eine Tigerin darstellt, die ein weisses Rind zerfleischt. Dort sind besonders schöne gelbe Marmorsorten von verschiedenen Nuancen gebraucht worden, die das Fell der Raubkatze prächtig wiedergeben.[3]) Ähnliche Mosaiken (nackte Frau mit gelbem Armband etc.) finden sich im Museum von Neapel.

---

[1]) Es sind noch 15 (?) erhalten; Engelmann führt 6 an (Über Mosaikreliefs. Mus. für Philol. ed. F. Ritschl u. A. Klette XXIX p. 561 f. 1874), die er sämtlich für Fälschungen erklärt. cf. Paciaudi, lettres au comte de Caylus, Paris 1802, p. 66, 81. Memoire di belle art. IV (Rom 1789), p. 101 etc. Visconti Mus. Pio Clem. VII, p. 236. Winkelmanns Werke III, S. XXXIII, VII, p. 451 etc.

[2]) Glasierter Thon ist bei blauen Würfeln bisweilen verwendet worden, wie ich ihn auf einem pergamenischen Pavimentmosaik sah.

[3]) Das Opus Alexandrinum ist diesem ähnlich. Es besteht aus geometrisch geschnittenen Fragmenten, die nur zu Ornamentmustern nebeneinander gefügt wurden.

Im allgemeinen war der weisse Grund üblich, weisse Marmorwürfel waren am wohlfeilsten. Doch kommt auch der kostbarere dunkelblaue, der landschaftliche Hintergrund u. a. vor. Metallfarben habe ich nur selten konstatieren können. Falls sie vorkommen, ist das als Ausnahme zu betrachten.

Resumieren wir noch einmal die zum Zwecke der Vergleichung gemachten Beobachtungen, so finden wir:

1. Die antiken Mosaiken sind vorwiegend Pavimentschmuck.

2. Als Wandschmuck kommen sie nur in kleinerem Formate vor.

3. Ihr Material besteht meistens aus behauenen Mineralen. Glasflüsse sind selten.

4. Ihr Hintergrund ist vorwiegend weiss.

5. Ihre Darstellungen sind vielfach ornamental, doch kommen neben den Ornamenten Sujets aus jeder Kunstgattung vor.

6. Es kommen sehr verschiedenartige Opera zur Anwendung.

Vergleichen wir mit diesen Beobachtungen unsere altchristlichen Mosaiken, so finden wir so grosse Gegensätze, dass wir eine völlig neue Kunst vor uns zu sehen glauben. Zur Vergleichung der gewonnenen Sätze stellen wir die folgenden auf:

1. Die christlichen Mosaiken sind vorwiegend zum Schmucke grosser Wandflächen benutzt worden.

2. Als Fussbodenschmuck kopieren sie in meist kläglicher Weise die Antike und stehen in ihrer Kunst weit unter den Wandmosaiken.

3. Ihr Material besteht fast nur aus farbigen Glasflüssen, die in der Form von Stiften mit meist viereckigem Querschnitt behauen worden sind.

4. Ihr Hintergrund ist vorwiegend blau (gelb, schwarz) und goldig.

5. Ihre Darstellungen sind vorwiegend figürlich, Ornamente kommen meist nur als Umrahmung grosser Scenenkomplexe vor. Ihre Sujets sind meist der heiligen Historie und Symbolik entlehnt. Profandarstellungen sind Ausnahmen, das Stillleben verschwindet.

6. Es kommt nur noch das opus tessellatum zur Anwendung. In einem einzigen Falle werden wir in solchem Werke eine kümmerliche Spur des opus sectile zu konstatieren haben.

Man sieht, das sind grosse Gegensätze, die nur durch eine völlige Revolution der religiösen und staatlichen Verhältnisse hervorgerufen werden konnten. Und in der That feiert die christliche Mosaikenkunst ihren ersten Triumph, als das Christentum zur Reichskirche erhoben wurde.

Natürlich fehlt es bei einer so fundamentalen Umwälzung nicht an Übergangsformen Im Lateranensischen Museum zu Rom (XV) sah ich ein 1861 in

Ostia gefundenes Nischenmosaik, das aus Glaswürfeln hergestellt ist. Ein roter Rand umgiebt den dunkelblauen Grund (cf. das Mausoleum der Galla Placidia), auf dem ein Waldgott mit hellblau-weissem Nimbus und ein Altar mit der Feuerflamme zu erkennen sind.

Auch der beliebte weisse Grund findet sich noch auf christlichen Wandmosaiken und ist dann stets (wenn nicht einfache Kopie vorliegt) ein Zeichen des höchsten Alters. Ebenso zeigen die Anfänge der neuen Kunst noch mehr rein ornamentalen Schmuck, als die späteren Werke des reifen Stiles. Wir werden noch genauer darauf zurückkommen und bemerken nur, dass auch die Übernahme heidnischer Motive (Flussgötter) auf den Zusammenhang mit der Antike deutet, wie ihn auch die christliche Skulptur, Fresken- und Miniaturmalerei zeigt.

Wir haben es also mit einer völlig andersartigen, völlig neuen Kunstgattung zu thun, die mit der Antike eigentlich nur die Idee gemeinsam hat, farbige Flächen aus einzelnen Stücken herzustellen.[1])

Was aber wurde aus der sinkenden antiken Mosaikenkunst? Ihren Verfall, ihren Todeskampf, ihren Untergang sehen wir in den Fussbodenmosaiken der christlichen Ära, deren ornamentale Darstellungen noch erträglich, deren figürlicher Schmuck aber meist ganz abscheulich ist. Das opus sectile[2]) ist nur noch bei geometrischen Ornamenten an kleinen Theilen der Wandungen und später wieder zum Schmuck von Ambonen etc. („Kosmatenstil") verwertet worden, auf denen auch der farbige, besonders der rote Marmor (rosso antico) eine grosse Rolle spielt. Der speziell christlichen Kunst aber gehören diese Werke nicht eigentlich an.

Wenn das heidnische Altertum seine Mosaiken schuf, so machte es aus der Not eine Tugend: Die Fussbodenmosaiken waren der allmählichen Zerstörung leichter ausgesetzt, als die Wandbilder, daher bedingten sie dauerhafteres Material, daher wählte man die Mineralstücke.

Nicht so das Christentum! Hier war die Technik an sich nicht an diese Reflexion gebunden. Allerdings wusste man, dass Glasflüsse dauerhafter seien, als die enkaustischen Farben der Fresken, aber nicht aus der Freskenkunst sind die Mosaiken hervorgegangen, nicht weil man ein Freskogemälde gewissermassen „fixieren" wollte, sondern aus dem Gedanken der grösseren und satteren Pracht des Kolorites. Daher ist die christliche Mosaikenkunst in ihrer ersten Epoche eine **freie** Kunst, die sich ihre Darstellungsmittel aus sich

---

[1]) Gegen Kraus, G. d. ch. K. I, p. 401.

[2]) Genauer: opus Alexandrinum.

selbst heraus wählt, und erst um die Wende des ersten Jahrtausends wird die Königin eine Sklavin, wird sie abhängig von den Malereien der Handschriften, wird sie ein ins grosse übertragener Miniaturenstil.

2.

Material und Herstellung der altchristlichen Wandmosaiken.

Wie schon bemerkt, benutzten die altchristlichen Mosaicisten längliche oder kürzere Stifte mit meist viereckigem Querschnitt aus farbigen Glasflüssen. Für die weisse und graue Farbe kommt auch noch der Marmor vor. Ich habe verschiedene Proben alter Glaswürfel mitgebracht, um sie in der Glasmosaikenfabrik von Puhl und Wagner in Rixdorf-Berlin chemisch untersuchen zu lassen. Die Herren stellten mir ihre Erfahrungen mit freundlicher Bereitwilligkeit zur Verfügung. Ich erhielt daher folgende Resultate:

Zu roten Würfeln ist damals, wie heute, das Kupfer verwendet worden, zum Blau das Kobalt, zum Dunkelgrün Kupferoxyd, zum Gelbgrün wahrscheinlich Eisenoxyd. Die gelben Würfel der alten Werke sind in ihrer Weise heute nicht mehr herzustellen. Vielleicht ist Antimon (?) oder Eisen, vielleicht auch Silber dazu verwendet worden.

Die Glasflüsse, die durch Rubin und Silber gefärbt werden, sind zunächst durchsichtig und werden erst durch Anwärmen opak. Zur Trübung ist wohl auch damals Knochenmehl oder Zinnasche verwendet worden, denn die durchsichtigen Gläser hätten die Farben absorbiert, wenn sie nicht durch Trübung zu „Deckfarben“ gemacht worden wären. Bei den verschiedenen Trübungsmitteln färben die Oxyde ganz verschieden. Man wird die Farbenwirkungen oft erst nach vielen missglückten Experimenten erzielt haben, ja, manche Farben, z. B. Orange, waren vielleicht nur das Resultat eines glücklichen Zufalles, daher denn Orange auf den alten Werken nur sehr selten angewendet wurde. Die Wirkung des Chrom auf die Färbung der Gläser scheint noch unbekannt gewesen zu sein.

Zu diesen bunten Farben aber gesellten sich noch die Metallfarben. Das besonders seit dem 6. Jahrhundert in so verschwenderischer Fülle angewendete Gold wurde auf ähnliche Weise hergestellt, wie heute. Vor mir liegen Proben verschiedener Goldwürfel aus der Georgskirche und der Agia Sofia zu Salonik. An diesen ist deutlich zu erkennen, wie man auf einen durchsichtigen Würfel von beliebiger Farbe, dessen oberen Teil man glatt geschliffen, ein Plättchen echten

Goldes legte und über dasselbe ein dünnes Stückchen durchsichtigen weissen Glases schmelzte, um das Metall zu schützen. Durch dies Deckstückchen konnte man nun, wenn man ihm einen durchsichtigen Farbenton, etwa Rubin, gab, das Gold darunter auf verschiedene Weise nuancieren. Diesen Kunstgriff scheint der Meister des Gewölbes von S. Vitale in Ravenna gekannt zu haben, denn auf seinem köstlichen Werke finden wir in der That ein Rotgold neben dem einfachen Golde angewendet.

Viel schwieriger war die Herstellung von Silberwürfeln, denn wenn man auf Plättchen von Silber Glas aufschmelzt, so verbrennt das Metall, das nicht die Widerstandsfähigkeit des Goldes besitzt, zu einem unscheinbaren Grau. An diesem Übelstande haben auch die Mosaicisten des 6. Jahrhunderts, in deren Zeit die Silberfarbe, besonders auf Glorien, en vogue war, schwer laboriert. Daher sehen wir statt des beabsichtigten Silbers meistens ein Stahlgrau auf ihren Werken. Nur der schon genannte Meister aus S. Vitale hat es bei einigen Stücken verstanden, helles, strahlendes Silber hervorzurufen — auf welche Weise, ist sein Geheimnis geblieben, wie die Herstellung von Silberwürfeln auch heute noch Fabrikgeheimnis ist. In der späteren Zeit hat man den Übelstand leichter überwunden. Aus der Agia Sofia in Salonik besitze ich prachtvolle Proben leuchtender Silberwürfel, ebenso fand ich sie im Kloster Daphni bei Athen und sonst. Das Kunstgeheimnis scheint besonders dem Orient eigen gewesen zu sein.

Im Occident half man sich auf andere Weise. Die prachtliebende Epoche des Kaisers Justinian konnte sich nicht mit dem Silbergrau begnügen und verwandte daher zum erstenmal für besonders strahlende Stücke neben den Silberwürfeln die Innenseite der Perlmuttermuschel, eine Technik, wie wir sie heute noch auf den Holzmosaiken von Damaskus u. s. w. bewundern. Doch habe ich nur runde, selten tropfenförmige Stücke konstatieren können, niemals aber viereckige. Andere Epochen setzten ihre runden Perlen mühsam aus weissen Steinchen, meist aus vier dreieckigen Stückchen, zusammen.

In einem einzigen Falle (S. Vitale-Ravenna, Justinians Porträt) scheint statt der Glasflüsse ein grosser blutroter Halbedelstein, ein Karneol, angewendet worden zu sein, sonst sind wohl ausser Marmor, den ich auch in der Georgskirche zu Salonik fand, keine rohen Mineralien gebraucht worden.

Die in den Glashütten gewonnenen Würfel wurden nun vermittels einer Mörtelschicht mit den Wänden, die sie zieren sollten, verbunden, und zwar im opus vermiculatum zusammengesetzt. Wie aber stellten die Meister ihre Gemälde her?

Heutzutage nimmt man grosse Kartons, bringt auf diesen die Zeichnung im

Negativ an und legt darauf vermittels eines Kittes die Glaswürfel. Dann werden die einzelnen Stücke mit Mörtel auf der Glasseite an der Wand ihrer Bestimmung befestigt und der Karton abgelöst. Umgekehrt kann man heute sehr bequem alte Mosaiken auf ähnliche Weise von ihren Wänden abrollen. Diese einfache Methode aber war den altchristlichen Meistern fremd. Sie hätten dazu unglaubliche Mengen grosser Pergament- oder Papyrusblätter gebraucht, und dies Material war viel zu teuer. Aber aufs Geratewohl konnten sie ihre Würfel doch auch nicht in die Wände fügen, selbst wenn sie ihre kleineren Entwürfe dazu neben sich hatten. Es ist bekannt, dass auch gute Zeichnungen kleinen Formates zu ungeheuerlichen Missgestalten werden, wenn man sie sehr stark vergrössert, da bei ihrer Kleinheit die Fehler in den Proportionen nicht auffällig sind.

Es ist nur denkbar, dass die alten Meister, nachdem sie ihre Entwürfe vorher im kleinen skizziert hatten, sie entweder in grossen Umrissen auf die Wand zeichneten, oder, was noch wahrscheinlicher ist, als farbige Fresken auf die Wand malten. So sah der Innenschmuck einer Kirche schon vollendet aus, ehe die mühsame Arbeit der Zusammensetzung durch die Glaswürfel begann. So konnte ein Gotteshaus würdig geweiht werden, ohne dass der Mosaikschmuck vollendet war, denn die nackten Wände strahlten in bunten Farben der Freskomalerei. Da aber die Ausführung der Mosaiken langwierig war, bei dieser Technik jedenfalls viel langwieriger, als heutzutage, so konnte ein anderer Meister, der die Arbeiten des ersten fortsetzte (und wir erfahren, dass z. B. in der Kathedrale von Ravenna fünf Meister thätig gewesen sind), leicht die Fresken des Vorgängers übermalen und eigene Gedanken an die Stelle der alten setzen. Daher darf es uns nicht verwundern, wenn wir z. B. in Ravenna in einer einzigen Kirche ganz verschiedene Stile und Epochen der Mosaikmalerei finden. Ausserdem waren, wenn das Werk erst halb vollendet ein ganzes Jahrhundert ruhte, wie das auch vorkam, die provisorischen Fresken wohl längst verblasst.

Um sich eine Vorstellung der grossen Menge der angewendeten Glaspasten zu machen, soll eine Berechnung Texiers, der die Mosaiken von Salonik in recht mangelhafter Form veröffentlicht hat, beigefügt werden, für die ich aber keine Garantie übernehme. Ein Würfel aus der Georgskirche hat nach ihm 5 mm Durchmesser, so dass auf ein Quadratmeter 40000 Würfel kommen würden. Demnach wäre das ganze Kuppelbild aus 34184320 Würfeln gebildet. Wie imaginär diese Rechnung ist, beweist schon, dass die Würfel sehr verschiedenartige Formen haben. Übrigens hat von meinen Würfelproben aus derselben Kirche der kleinste 5 : 8 mm, der grösste 10 : 10 mm im Quadrat!

Die kleinsten Würfel des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna haben nur 3 mm im Quadrat.

Machen wir eine andere Berechnung, die natürlich nur ganz ungefähre Zahlen ergiebt.

Der Kopf des Bischofs Maximian auf dem Justiniansmosaik in S. Vitale-Ravenna enthält mit dem Halse ca. 1000 kleine Würfel. Beschreiben wir um den Kopf ein Rechteck, so finden wir, dass die ganze Scene ohne die ornamentale Umrandung aus ca. 300 solcher Rechtecke besteht. Elf derselben (zehn ganze und zwei halbe Köpfe) sind aus kleinen, 289 aus grösseren Würfeln gebildet, deren jedes ca. 520 Würfel umfasst. Summieren wir das, so ergiebt sich für die ganze Scene ungefähr die Anzahl von 161 280 Würfeln, also für beide historischen Darstellungen, die des Justinian und der Theodora mit ihrem Gefolge, ohne die umgebenden Ornamente ungefähr die Anzahl von 322 560 Glaspasten. Und das sind nur kleinere Stücke des gesamten Mosaikenschmuckes!

Wie schon bemerkt, waren die Würfel keineswegs gleich gross. Wir werden sehen, dass verschiedene Epochen für die Fleischwürfel kleinere Stücke anwendeten. Auch die Formen der sichtbaren Flächen waren sehr verschieden. Neben dem Quadrat findet sich ebenso häufig das Rechteck, auch die Raute und das Trapez, selbst das Dreieck kommt oft vor. Wie man gerade die Würfel den Konturen anpassen musste, so hat man sie behauen oder aus den schon behauenen ausgewählt. Durch die verschiedenen Formen und Grössen wird natürlich die Zählung erschwert, und wir können nur immer ungefähre Werte angeben.

Wenn die Würfel in ihrem Mörtel festsassen, so war das Werk vollendet. Geschliffen wurden sie nicht mehr, im Gegenteil gab die unebene Oberfläche dem ganzen Werke einen flimmernden, prickelnden Glanz, und durch den Kontrast der kleinen Lichter wurden die Farben satter und prachtvoller. Ausserdem würde auch ein Schliff die feinen Plättchen der Metallwürfel zerstört haben.

3.

Die Epochen der altchristlichen Wandmosaiken des ersten Jahrtausends.

„Opus mausoleum“, „musiva prasini vitri“, so nannten Schriftsteller des 8. und 9. Jahrhunderts[1]) die Mosaiken, auch ihrer tessellae wird des öfteren gedacht.[2]) Wenn wir heute über sie eine Revue halten, so sind wir daran

[1]) cf. Kraus, G. d. ch. K. I, p. 401 u. a.

[2]) Der Ausdruck smaltum (9. Jh.) bedeutet ein Email in Goldzellen. Heute ist er im Italienischen auf die Mosaiken übertragen worden (smalto = email).

gewöhnt, die sämtlichen Werke des ersten Jahrtausends der christlichen Ära en masse zu betrachten und mit einander zu vergleichen, wie uns das bei lange vergangenen Epochen, die grosse Reihen von Jahren umfasst haben — ich erinnere nur an die ägyptische Kunst —, so leicht vorkommt. Das ist aber durchaus falsch! Wir müssen uns daran gewöhnen, zwischen der Kunst unter Galla Placidia und der unter Theoderich etwa so zu unterscheiden, wie zwischen Romanik und Gothik, zwischen der Kunst unter Justinian und der der Spätzeit etwa so, wie zwischen dem Renaissance- und dem Barockstil. Wir werden Zeiten der höchsten Blüte kennen lernen, die für die Folgezeit klassisch wurden, wir werden Zeiten des traurigsten Verfalles sehen, die nur von den Gedanken einer versunkenen Ära zehrten; tüchtige Köpfe neben schwachen Nachahmern, virtuose Technik neben kläglicher Stümperei.

Die Kunst der christlichen Mosaiken hat ihre Wiege in den Katakomben. Ich erinnere an die Porträts des Flavius Julius Julianus und der Maria Simplicia Rustica; an das köstliche Fragment des Hahnenkampfes im Lateransmuseum; auch die Katakomben von Neapel haben Mosaiken besessen.[1])

Doch sind dies zu kleine Reste, um genauere Schlüsse zuzulassen. Jedenfalls stehen sie noch in Technik und Formen auf dem Boden der Antike.

Wir kommen nunmehr zur „klassischen" Epoche der altchristlichen Mosaikmalerei, dem constantinischen Zeitalter, die eine ihrer schönsten Blüten im Mausoleum der Constantia (S. Costanza) in Rom getrieben hat. Brutaler Vandalismus der Barockzeit hat die köstlichen Werke geschändet, aber das noch Vorhandene zeigt uns, dass diese erste Epoche christlichen Könnens sich mit der Antike messen darf. Wir haben in ihr noch den Weissgrundstil, wenig Gold, lichte, matte Töne, reizenden Ornamentschmuck, in dem Karyatiden aus Blätterkelchen zwischen gewaltigen Tigern wachsen; ein Gewimmel von Flügelgenien in neckischem Spiele mit Tieren, das an die allerliebsten Erotenscenen der Domus Vettiorum in Pompeji erinnert, dann wieder Weingerank mit Amoretten, kleine, ganz decent angebrachte biblische Scenen, Medaillons, und alles zierlich und anmutig, voll von warmem Leben, eine noch in kräftigen Zügen atmende, junge Kunst.[2])

Eine Nachblüte hatte diese Epoche in der des „Landschaftsstiles", die von den letzten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts bis ins 5. hineinreicht. Die Ecclesia triumphans kam zu ihrem Rechte, symbolische Darstellungen historischen Charakters ersetzten die ornamentalen. Das reifste Beispiel für diesen Stil ist

[1]) Ich gebe in dieser knappen Übersicht keine Quellen an, da dies zu sehr ins Détail führen würde.

[2]) Die „Dominus-pacem-dat"-Scene halte ich für bedeutend jünger.

das herrliche Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom. Lebendige Gruppierung, decente Töne, sparsam angewendetes Gold, prachtvolle Einfachheit. Noch sind die Evangelistensymbole ohne Nimben, noch ist unter ihnen nicht der Engel, sondern der Mensch dargestellt, noch sehen wir Köpfe im Profil und Halbprofil. Ein zarter Wolkenhimmel überwölbt das Städtebild des Grundes (384—399).

Der Blaugrundstil löste diesen ab. Er blühte noch am Anfang des 6. Jahrhunderts. Auch er hat grosse Meister hervorgebracht, er ist der gedankentiefste, gewaltigste aller Stile, obschon er nicht mehr die Formenschönheit und die klassische Einfachheit der beiden ersten Stile kennt. Wir haben ihn den Blaugrundstil genannt, weil er den kobaltblauen Fond bei weitem bevorzugt. Aber seine Meister waren Eklektiker der feinsten Art; was die Vergangenheit Grosses und Gutes gebracht, das sammelten auch sie in ihre Scheuern. So finden wir im Mausoleum zu Ravenna noch eine Spur des Weissgrundstiles, ebendort und in S. Vitale den Landschaftsgrund, auch der schwarze, ja selbst — in Ermangelung des kostbaren Goldes — der gelbe Grund wird uns begegnen. Gedankenreiche Scenenkomplexe, tiefsinnige Symbole aus der heiligen Schrift zeichnen den Stil aus. So hat der Meister des Baptisteriums in Neapel, wie ich später beweisen werde, nur johanneische Scenen gebildet, der Naturalist von S. Vitale, den wir noch genauer kennen lernen werden, die Idee des Opfers Christi in grandioser Weise durchgeführt. Unter den Meistern dieser Zeit begegnen wir fast lauter Originalen. Niemals sind so eigenartige Evangelistensymbole geschaffen worden, wie die goldenen, heraldischen des ravennatischen Mausoleums und die jeglichen Schmuckes baren von S. Vitale. Der sagenhafte Phönix spielt auch in dieser Epoche eine grosse Rolle. Er erscheint zuerst in Neapel und geht von dort nach S. Cosma e Damiano in Rom, dem schwächsten Werke dieser Epoche, über. Die blaue Himmelskugel, die goldenen Ranken, die Paradiesespalmen und der Lämmerstreifen, überhaupt das Gotteslamm an Stelle des guten Hirten der Katakomben, das sind alles später oft kopierte Merkmale dieses Stiles. Noch sehen wir keinen Kreuznimbus, noch haben wir Profilköpfe, noch begegnet uns oft, in Ravenna ausschliesslich, die jugendlich-bartlose Gestalt des Erlösers.

Vom Blaugrundstile zum Goldgrundstile mit dem ewigen En face der Gesichter konnten sich zwei Übergänge bilden. Einmal konnte der blaue Grund beibehalten werden, aber die Köpfe schon alle en face gebildet sein, andrerseits konnten sich noch Profilköpfe auf goldenem Grunde finden. Für beide Übergangsformen haben wir Beispiele, für die erste in S. Cosma e Damiano zu Rom, für die zweite in S. Apollinare nuovo zu Ravenna. Auch auf echten Blaugrund-

werken findet sich schon teilweise goldener Grund angewendet, so z. B. im Altarraum von S. Vitale in Ravenna.

Nun aber kam mit dem 6. Jahrhundert der reine Goldgrundstil auf. Jede andere Farbe ausser dem leuchtenden Metall verschwindet, alle Gesichter zeigen das immer langweiliger werdende En face. Christi Typus wird bärtig, sein Nimbus bekommt den Schmuck des Kreuzes, seine Engel, Apostel und Heiligen tragen die Aureolen. Nun bürgern sich die Repräsentationsscenen ein, die auf den römischen Werken stereotyp und namenlos langweilig werden, nun erscheinen auch Scenen aus der Profanhistorie, nun beginnen die Triumphbögen ein für allemal Träger von apokalyptischen Bildern zu werden. Die Porträtkunst blüht, die Farbenpracht ersteigt den Höhepunkt — aber im Höhepunkt liegt der Verfall. Die Blüte des Blaugrundstiles war zur Frucht gereift, aber in dieser Frucht sass der Wurm des „Byzantinismus". Erst hier erwähne ich das Wort, das ich so gern vermeide, bei dem sich jeder christliche Archäologe etwas anderes denkt. Es ist Kraus' hohes Verdienst, mit der Lieblingsidee der Forscher, in allen grossen Schöpfungen des Abendlandes möglichst „byzantinische" Prototype zu suchen, gründlich aufgeräumt zu haben.

Was haben wir denn überhaupt noch im Orient aus unseren Jahrhunderten erhalten? Was wissen wir denn noch von der alten Kunst von Konstantinopel? War denn das Abendland wirklich so erbärmlich gedankenarm, dass es immerwährend Anleihen im Osten machen musste? Es sei mir ferne, zu leugnen, dass sich verschiedene Ideen von dort her in unsere Werke verirrt haben, und es ist selbstverständlich, dass ein strebsamer Meister auch das wirklich Treffliche an ausländischer Kunst achtet. Aber wissen wir denn, wie viel die Künstler der neuen Reichshauptstadt aus dem Occident kopiert haben? Ist es nicht überhaupt viel wahrscheinlicher, dass das grosse, christliche Rom dorthin befruchtend gewirkt hat, als umgekehrt? Man betrachte doch einmal die entzückenden Prachtbauten des Kuppelmosaiks von S. Georg in Salonik! Was uns daran „byzantinisch" erscheint, ist die Schuld der völlig ungenügenden Publikation Texiers. Ich habe diese „Feenpaläste" gesehen und war erstaunt, eine Fülle von rein antiken Motiven darin zu finden, die doch schwerlich aus Byzanz gekommen sein können! Je gewissenhafter ich die einzelnen Teile kopierte, desto mehr Schönheiten entdeckte ich, vom Byzantinismus aber nichts, ausser allenfalls den schwachen Heiligenfiguren, die aber in ihrer jetzigen, fast bis zur Unkenntlichkeit überarbeiteten Gestalt sicher nicht ursprünglich sind.

Wenn man jedoch in dem mit der Mitte des 6. Jahrhunderts beginnenden Verfall des Goldgrundstiles byzantinische Elemente finden will, so kann ich nur zustimmen. Das Ceremoniell des päpstlichen und kaiserlichen Hofes beherrschte

die Kunst, deren Figuren nun zu Petrefakten erstarren. Wir begegnen einer grossen Öde der Ideen und einer furchtbaren Armut der Gedanken. Nun geht alles nach „Schema F“. Von grandiosen Kompositionen ist nicht mehr die Rede, jeder Darstellungskomplex wird zusammengestoppelt. Man äfft die Eigenheiten der alten Meister nach und macht aus diesen, durch eigene Gedanken verworrenen Kopien nur Zerrbilder der alten Originale. Christi Antlitz wird abschreckend, ja sogar affenähnlich, wie auf dem abscheulichen Triumphbogen von S. Marco in Rom (827—44), und mit Recht sagt Kraus (G. d. ch. K., I. p. 423), dass man sich schwer etwas Geistloseres und Leereres denken kann, als diese Gestalten! Ein wunderliches Mixtum compositum bieten die Farben des Grundes. Da erscheint wieder Blau, Schwarz, Weiss neben dem Golde — es ist noch ein Glück, dass man nicht auf Rot verfiel.

So ward die alte Mosaikenkunst nach langer Krankheit im 9. Jahrhundert zu Grabe getragen. Sie war etwa zweihundert Jahre fast vergessen, bis die Miniaturmalerei wieder den Leichnam belebte und die Kunst, allerdings nicht mehr frei, sondern unter dem Einfluss dieser stehend, eine glanzvolle Auferstehung feierte — aber „es war der alte, frei geborne Vogel nicht, er hat schon Jemand angehört“!

Diese Nachblüte zeigt, was die Welt an der alten Kunst verloren hatte. Sie zeigte viel Glanz, viel Farbenpracht, kolossalen Figurenreichtum, aber die Formenschönheit und die Gedankentiefe der früheren Schöpfungen hat sie nicht erreicht.

4.

Die Epochen der ravennatischen Wandmosaiken.

Wenn wir mit Ravennas Mosaiken unser Werk beginnen, so hat dies seinen guten Grund. Die Kunst von Ravenna ist viel freier, als die römische, die Herrschaft des Papsttums hat sie nicht so beeinflusst, ihre Formen sind daher ungebundener, ihre Gedanken mannigfaltiger, sie blüht noch, als die römische bereits Spuren des Schematismus und des Ceremoniells aufweist.

In diesem Kapitel sind die Resultate der nachfolgenden Arbeit niedergelegt. Es ist uns bewusst, dass wir in Vielem den bisherigen Anschauungen Widersprechendes bringen. Man lasse es vorläufig gelten und überzeuge sich durch die folgenden Ausführungen von der Richtigkeit oder der Unrichtigkeit des hier Behaupteten.

Ich habe absichtlich noch die Bezeichnungen der einzelnen Meister, die später oft vorkommen werden, vermieden, weil es hier nur darauf ankommt, die Eigentümlichkeiten der Epochen, nicht die der einzelnen Künstler, die am Schluss noch einmal resumiert werden sollen, wiederzugeben.

Von dem „klassischen" und dem Landschaftsstile finden wir in Ravenna bis auf einige Nachklänge nichts mehr erhalten. Die Mosaiken der alten ursianischen Kathedrale werden derartige Darstellungen enthalten haben, aber sie sind spurlos zu Grunde gegangen.

Die Ära der Kaiserin Galla Placidia, der Schwester des Honorius und Arcadius, der Tochter des grossen Theodosius,[1]) die 450 (449) starb, umfasst zugleich den Blaugrundstil Ravennas. Zahlreiche Gotteshäuser sind unter der kirchenfreundlichen Fürstin entstanden, aber nur wenige erhalten geblieben. Das alte Baptisterium, S. Agata Maggiore und das Mausoleum sind die einzigen Denkmäler, deren Mosaiken wir noch heute — in S. Agata nur geringe Reste — geniessen können. Derselbe Stil aber hatte noch eine prächtige Nachblüte in S Vitale I (Altarraum), die noch ganz der Höhe dieser Richtung gleichkommt.

Der Grund der Darstellungen ist vorwiegend blau, doch kommt auch Gelb (Bapt.), Schwarz (Bapt., S. Vitale I) und ausnahmsweise Gold, Grün (S. Vitale I) und Weiss (Mausol.) vor. Diese letzte Farbe ist ein Nachklang des klassischen Stiles, wie die Landschaften (Mausol., S. Vitale I) ein Nachklang der kurz vorhergehenden Richtung sind.

Das Metall ist in dezenter Weise angewandt. Das 5. Jahrhundert kennt noch keine Silberwürfel, erst in S. Vitale I kommen sie zur Geltung. Doch bildet dieser letzte Raum eine Art Übergang zum folgenden Stile, wie wir in vielen Stücken sehen werden. Er liegt ja auch mindestens 50 Jahre hinter den Werken aus Galla Placidias Ära. Die Palette dieser Zeit ist ungemein reich an zarten Nuancen. Auch das Violett und das Orange findet sich öfter, das in der Spätzeit ganz vergessen wird.

Die Würfel der Fleischteile sind ebenso gross wie die übrigen Teile. (Nur S. Vitale I macht eine Ausnahme.) Wir werden sehen, von welcher Wichtigkeit diese Bemerkung ist. Finden wir in einer und derselben Kirche in einem Teile gleichgrosse Würfel, in einem anderen aber kleinere Fleischwürfel, so können wir mit Sicherheit schliessen, dass hier verschiedene Epochen, zum mindesten aber verschiedene Richtungen thätig waren.

Die Ornamentik ist edel, noch ganz an die Antike erinnernd. Stereotype

---

[1]) Athaulfs, dann Constantins Gemahlin, nach dessen Tode Reichsverweserin für ihren Sohn Valentinian III.

Muster finden wir noch gar nicht. Die Farbenbänder des Mausoleums und von S. Vitale I sind später oft genug kopiert worden. In dieser Epoche nehmen auch die „ravennatischen Rosen und Lilien“, die wir so oft finden werden, bereits eine bestimmte Form an.

Die Linien der Gestalten verraten noch den Einfluss der Antike, diese Epoche kannte noch den nackten Körper und verstand es, den Faltenwurf richtig zu legen. Die Gesichter verraten Naturstudium, das historische Porträt ist allerdings wohl angestrebt, aber nicht zur Vollendung gebracht worden. Die Schattentöne sind mit feinem Empfinden wiedergegeben; hier sehen wir noch Mitteltöne, nicht die späteren schematischen Linien. Das Gold ist mit richtigem Bewusstsein des plastischen Metalles teils braun (Mausol., Bapt. I), teils rot (Bapt. II) schattiert und mit Weiss belichtet. Auch der Tierkörper ist gut studiert und individuell zwar sehr verschieden, aber charakteristisch wiedergegeben worden.

In den Darstellungen ist das Ornamentale und das Symbolische vorwiegend. Auch Scenen der heiligen Geschichte werden unter einen grossen Gedanken der Heilslehre (Taufe, Opfer Christi) gestellt. Scenen der Profangeschichte (Mausol., S. Giovanni Evangelista) sind gleichfalls mit den Kräften des Himmels in Verbindung gesetzt.

Der Christustypus ist noch jugendlich-bartlos gedacht, wie ihn die älteren Katakomben und Sarkophage zeigen. Das Gewand des Erlösers zeigt noch verschiedene Farben, doch ist bereits der Purpur (Mausol.) angedeutet. Sein Nimbus ist einfach goldig, noch ohne Kreuz, und unsere Epoche hat noch das Bewusstsein der Durchsichtigkeit der Nimben (Mausol.) erhalten.

Die Apostel beginnen bereits, historische Typen zu werden. Fest stehen die des Petrus, Andreas und Paulus, während die anderen noch fluktuieren. Ihr Gewand ist schon vorwiegend das weisse, obschon Ausnahmen (Bapt. II) vorkommen. Sie tragen noch keine Nimben, so wenig wie die Propheten. Die Nimben der Evangelisten, des Moses, der Engel und des Melchisedek in S. Vitale II gehören schon dem Übergange in den folgenden Stil an.

Die Calliculi der Gewänder sind sehr einfach, winkel- oder strichförmig. Man sollte endlich einmal aufhören, diese unseren Waschezeichen oder Monogrammen entsprechenden Schmuckstücke zu symbolisieren. Engel kommen auf den Monumenten der Epoche Galla Placidias überhaupt nicht vor.

Die Evangelistensymbole sind so einfach wie möglich gebildet. Das des Matthäus ist noch der Mensch, nicht der Engel. (Aber cf. schon S. Vitale I.) Heilige sind selten abgebildet, sie kommen erst im 6. Jahrhundert häufiger vor.

Der Blaugrundstil mit seinen Profilköpfen und seinen klassischen Reminiscenzen ist der schönste Stil der ravennatischen Kunst. Daher finden wir ihn auch

in der Verfallzeit wiederholt kopiert; er galt mit Recht als das Reifste der ganzen Malerei.

Von seinen Übergängen zum Goldgrundstil haben wir schon gesprochen. Dieser Goldgrundstil, der nun für Jahrhunderte der herrschende wird, lässt sich in Ravenna genau in drei Stufen zerlegen: Die Epoche des angehenden, des reifen oder strengen und des verwilderten Goldgrundstiles.

Die erste fällt mit der Ära des Gothenkönigs Theoderich (493—526) zusammen. Unter ihm, der gleich der Kaiserin des Mausoleums ein eifriger Kirchenerbauer und trotz seines Arianismus ein toleranter Fürst war, scheint, dem Königsglanze der neuen Ära entsprechend, der goldene Grund der Gemälde eingeführt worden zu sein. Es ist vorauszusetzen, dass unter dem Regime des Germanen auch germanische Elemente in die Kunst eindrangen. An den Ornamentbändern der Rotonda, dem Grabe des Ketzerkönigs mit der gewaltigen Monolithkuppel, ist es festgestellt worden, und wir werden auch in der Mosaikenkunst Spuren davon finden.

Die Monumente dieser Epoche, die wir noch aus der Anschauung, Abbildung oder Beschreibung kennen, sind Theoderichs Palast, das arianische Baptisterium und die Basilica di S. Apollinare nuovo, deren beide obere Bilderzonen an den Wänden samt den Städtebildern der gothischen Zeit angehören.

Der Grund der Mosaiken ist immer goldig, welches Metall sonst nur spärlich zur Anwendung kommt. Das Silber wird ebenfalls eingeführt, ausschliesslich bei Nimben; Perlmutter ist diesem noch stark fluktuierenden Stile unbekannt. Das Bewusstsein der Durchsichtigkeit der Gloriolen ist verloren gegangen, diese sind bereits zu Metalltellern erstarrt.

Die Palette ist nicht sehr reich an lebhaften Farben, matte Töne sind bevorzugt. Die Fleischwürfel hat man bald kleiner (S. Apoll. n. I), bald gleichgross wie die anderen (arian. Bapt.) gebildet.

Die Ornamentik ist nicht sehr mannigfaltig. Manches aus dem Blaugrundstil hat man übernommen, das dieser Zeit Eigene ist später kaum kopiert worden. Sie spielt in der ganzen Epoche nur eine nebensächliche Rolle.

Die Formen sind noch lebensvoll, die Gewänder leidlich, von Anstrebung des Porträts wissen wir nichts mehr, da das Porträt Theoderichs, das den Palast geziert, verloren gegangen ist. Wie fluktuierend noch die ganze Richtung ist, zeigt das Vorhandensein von Profilköpfen (S. Apoll. n I) neben dem strengen En face (arian. Bapt.). Überhaupt bedeutet die Kunst der Basilika die Höhe, die der Taufkapelle den Verfall dieser Epoche. Wie hoch sie aber noch die Antike verehrte, zeigen die anmutigen flatternden Victorien an der Front des gothischen Königspalastes.

Der Darstellungskreis ist ein anderer geworden: Ketten von biblischen Scenen, Ketten von Heiligen verdrängen das symbolische Element. Eine gewisse deutsche Nüchternheit zeigt sich in dieser Ära, die an Gedankentiefe dem Blaugrundstile weit nachsteht.

Der Christustypus fluktuiert. Neben dem unbärtigen (S. Apoll. n. I., arian. Bapt.) findet sich bereits, aus bestimmten Gründen angewendet, der bärtige (S. Apoll. n. I). Neben dem einfachen Goldnimbus erscheint nun auch der silberne (!) Kreuznimbus als Übergang zu dem stereotyp werdenden goldenen. Christi Gewand wird von nun an das purpurne Königskleid, das Ravenna eigentümlich bleibt.

Die Typen der Apostel sind nur in den drei vorher genannten Vertretern fixiert, doch kommt in S. Apollinare nuovo noch Thomas dazu. Sie tragen immer das weisse Gewand mit einfachen Calliculi. Wo sie den Nimbus haben, ist er silbern, wie bei den Heiligen und dem einen Engel. (Die Nimben der anderen beiden Engel von S. Apollinare nuovo bilden eine bemerkenswerte Ausnahme.) Die Engel tragen die Vitta. Evangelistensymbole sind dieser Epoche fremd.

Der grosse Gothe sank ins Grab, die Sage liess einen Blitzstrahl auf das sündige Haupt des Arianers herabzucken, seine Asche wurde in alle vier Winde zerstreut, und ihr Hauch bildete das Nebelphantom des wilden Jägers, der in ewiger Unstätigkeit durch die Lüfte braust.

Eine neue Ära brach herein, eine Ära voll Pracht und Glanz, die Epoche des Kaisers Justinian (527—65), und mit ihr der reife, strenge Goldgrundstil der Mosaiken, der sich zum vorigen etwa so verhält, wie der euphronische Kreis zum epiktetischen in der attischen Schalenmalerei.

Ihm gehören die Gemälde von S. Vitale II und III, S. Michele in Africisco, S. Apollinare in Classe I an. Den Übergang des angehenden Stiles zum reifen vermittelt das Mosaik mit dem Christus militans aus S. Pietro Crisologo, das, wie wir sehen werden, aus Theoderichs Zeit kopiert worden ist, den Übergang des reifen zum verwilderten Stile bilden die beiden Prozessionsstreifen aus S. Apollinare nuovo (II) und das Justiniansporträt ebenda.

Der Mäcen der Epoche ist der Ravennat Julianus Argentarius, der an dem Bau verschiedener Kirchen beteiligt war.

Das strahlende Gold wird nun die Hauptfarbe und ausser dem Grunde angewendet, so oft es geht. Ebenso kommt das Silber auf den Nimben fast immer vor. Ich stimme denen nicht bei, die seine Einführung aus dem Orient herleiten. Da es schon in der gothischen Epoche bekannt war, kann diese These durch nichts gestützt werden. Allerdings wird es im Orient viel häufiger, z. B. auch bei Gewändern gebraucht.

Sehr bemerkenswert aber für diesen Stil ist die Einführung des Perlmutters, den wir auf seinen sämtlichen Mosaiken finden.

Die Palette des Stiles ist reich an bunten, satten, leuchtenden Tönen. Die zarten Übergänge verschwinden; wenig vermittelt, aber prachtvoll wirkend stehen die Tinten oft ungebrochen nebeneinander. Die Grösse der Fleischwürfel ist verschieden. In S. Vitale II, S. Apollinare in Classe I und S. Pietro Crisologo sind sie ebenso gross, in den übrigen Werken kleiner als die andern Würfel. Das ist darum bemerkenswert, weil die drei erstgenannten Werke zeitlich dicht zusammenliegen.

Die Ornamentik nimmt einen grossen Aufschwung. Das Vogelmuster, das bereits dem Blaugrundstil bekannt war, wird jetzt mit besonderer Vorliebe angewendet; dazu erscheinen Füllhörner, Bandgewinde, Vasen u. s. w. Doch werden dazu auch gern ältere Motive verwendet, wie z. B. die Bordüren aus S. Vitale I.

Die Formen sind ohne Frage steifer geworden. Ruhige Stellungen, in den Posen wenig Leben, alles von einer gewissen ceremoniellen Feierlichkeit, etwas Hofluft über den Gemälden. Dagegen blühte die Kunst der Porträtmalerei auf, und die lebenswahren Köpfe lassen die schwächeren Körperformen und die schematischen Falten vergessen.

Scenen der Profanhistorie stehen neben symbolischen Darstellungen. Ein mystischer Hauch durchzieht diese, grosse Pracht jene. Die Mächte des Himmels mit den Bewohnern der Erde zu kombinieren, die Gedanken und Erzählungen der heiligen Schrift in Symbolen zu konzentrieren, das ist der Grundzug dieser Richtung.

Noch fluktuiert der Christustypus. Es scheint fast, als habe man in der ersten Zeit den bartigen Erlöser der gothischen Ära vergessen lassen wollen, denn wir haben noch drei schöne bartlose Typen erhalten. Erst im zweiten Teile der Epoche vollzieht sich der definitive Übergang zu dem älteren Antlitz im Bartschmuck. Der Kreuznimbus Christi ist von jetzt an immer goldig.

Die Nimben der Apostel, Engel und Heiligen sind nun zur Regel geworden. Ihre vorherrschende Farbe ist Silber, erst im Verfall der Epoche findet sich — und zwar nur bei den Heiligen — das Gold. Die Evangelistensymbole kommen hier so wenig vor, wie im angehenden Goldgrundstile. Sie scheinen dem reinen Goldgrundstile fremd geworden zu sein.

Nun aber naht mit der Verwilderung des Stiles der Verfall der ravennatischen Kunst. Von der Mitte des 6. Jahrhunderts bis zum Ende des 7. Jahrhunderts reichen die Werke dieser Zeit, und dann schläft die ganze Kunstübung ein. Hierzu gehören die Mosaiken von S. Pietro Crisologo II, S. Agata Maggiore II, S. Apollinare in Classe II und III und S. Michele in Africisco II.

Was diese Richtung noch vom reifen Goldgrundstil gerettet hat, sind fast nur die Typen der heiligen Gestalten. Die Kunst ist keine freie, denkende, sondern eine abhängige, nachahmende geworden. Alle möglichen Richtungen vergangener Epochen werden reproduziert, ein seltsames Gemengsel aller möglichen Motive beherrscht die Kompositionen, die in ihrer kläglichen Zusammenstoppelung nicht mehr die Bezeichnung von Kunstwerken verdienen.

Die Farbe des Grundes ist noch vorwiegend die goldige, doch kommt daneben wieder der blaue, schwarze, ja sogar der weisse Grund (bei Ornamenten) zum Vorschein.

Die Fleischwürfel sind nun regelmässig kleiner, als die übrigen, die Farben gehen aus dem Bunten ins Scheckige über. Silber, Gold, Perlmutter, alles wird hier und dort in verworrenem Gemische angewendet. Die Ornamentik zehrt von der Vergangenheit, und dann ist sie erträglich. Wo sich eigene Motive zeigen, sind sie unerfreulich und langweilig.

Man kann nicht mehr sagen, welche Darstellungsarten vorwiegend vorkommen. Historische, symbolische, alle gehen durcheinander — sind sie ja doch Kopien! Die Evangelistensymbole werden wieder hervorgekramt, apokalyptische Ideen miteinander verquickt, aber die Werke sind kein grosser Wurf mehr, man muss es aufgeben, in ihnen einen einzigen leitenden Grundgedanken zu suchen.

Die Formen sind nun völlig schematische geworden. Diese Epoche hat keine Ahnung mehr davon, was Akt und Anatomie heisst. Ihre Gestalten stecken in so krystallisierten Gewändern, dass sie darin nicht eine einzige freie Bewegung machen könnten — wenn sie nicht überhaupt selbst „krystallisierte Menschen“ wären. Wenn die Metalltechnik dieser Zeit besonders geblüht hätte, würde man ihren Einfluss auf die Malerei vermuten können.

Der Gedanke, dass einmal eine Figur hinter der andern stehen könnte, scheint keinem der damaligen Mosaicisten eingefallen zu sein. Selbst wo man solche Vorlagen hatte (S. Apoll. in Cl. II nach S. Vitale III), verzichtete man darauf, deren Gruppierung nachzuahmen, um das leidige Nebeneinander zur Regel zu machen. Man sieht es der langweiligen Kaiserscene in S. Apollinare in Classe an, dass jeder, auch der einfachste Diakon, sein geliebtes Bild in Lebensgrösse sehen wollte. Statist wollte keiner sein, und so wurden alle Statisten! Die Gesichter sind tot und starr, von gelungenen Porträts findet sich keine Spur. Die Fleischfarben werden immer blasser, der Ausdruck immer lebloser. Alle vergangenen Epochen hatten das landschaftliche Element kultiviert, selbst der reife Goldgrundstil hat noch genügend Andeutungen davon. In dieser Zeit des Niederganges hört auch das auf. Einige kränkliche Blumen (S. Agata Maggiore) sind alles, was noch an die üppige Vegetation auf den alten Werken erinnert.

Jedenfalls wirkt auf den Bildern der beiden ersten Goldgrundstile das ewige Grün der Stative immer noch erquickender, als der weisse Boden in S. Apollinare in Classe II.

Christi Typ ist nun immer bärtig. Die einzige Ausnahme (S. Pietro Cr. II) ist eine platte Kopie aus dem Blaugrundstile (S. Vitale I). Sein Nimbus hat immer das Kreuz. Die Apostel sind langweilige schematische Nachahmungen der alten Typen, die Engel oft abenteuerlich gebildet — besser verbildet (S. Apoll. in Cl. II).

Was aus den Evangelistensymbolen geworden ist, zeigt schon die römische Kunst dieser Epoche. In Ravenna (S. Pietro Cr. II, S. Apoll. in Cl. II) ist keine Spur der prächtigen heraldischen oder wilden naturalistischen Geschöpfe mehr vorhanden. Flügel, Nimben, Bücher, dazu ein unerquickliches Lebewesen als überflüssige Zuthat, das ist alles. In ihren Glorien ist dasselbe Durcheinander, wie sonst.

Dann starb die alte Kunst. Was von der Nachblüte des 2. Jahrtausends noch erhalten geblieben ist, sind spärliche Fragmente (Kathedrale II).

—

5.

Der Zustand der ravennatischen Wandmosaiken.

Nur die genaueste Untersuchung an Ort und Stelle kann mit Sicherheit ergeben, welche Teile der Mosaikgemälde noch ursprünglich sind, und welche späteren Restaurationen angehören.

Eine grosse Anzahl der alten Werke ist überhaupt verloren gegangen. Zu denen, von welchen wir keinerlei Berichte mehr über ihre Darstellungen haben, gehören die der alten Kathedrale, die aus S. Pietro, S. Lorenzo, S. Marco. Berichte sind noch vorhanden über die verlorenen Werke von S. Agata Maggiore I, S. Croce, S. Andrea, teils auch über S. Giovanni Evangelista und Theoderichs Palast. Zum Glück aber haben sich noch von einigen untergegangenen Gemälden Abbildungen erhalten, die nach genauer kritischer Sonderung der echten Elemente von den unechten durchaus benutzbar sind. Dahin gehören die Mosaiken von S. Giovanni Evangelista (Miniatur des 14. Jahrh.), des Thortympanons (S. Apollinare nuovo I), des Theoderichpalastes (desgl.) und von S. Agata Maggiore II (Ciampini, Veteri monimenti). Von diesen können wir uns also wenigstens eine Vorstellung machen.

Vieles, was an den älteren Mosaiken zerstört und überarbeitet worden ist, können wir uns aus den jüngeren, nach ihnen kopierten rekonstruieren, so z. B. den Christus des alten Baptisteriums nach dem des arianischen, den Christuskopf des Apostelstreifens in S. Vitale I nach dem in S. Pietro Crisologo II, die Figur des Königs Theoderich nach dem Christus aus S. Pietro Crisologo I.

Die Zerstörungen auf den noch vorhandenen Gemälden können aus verschiedenen Ursachen geschehen sein. Zunächst können sie auf dem Einfluss der Witterung beruhen. Der Mörtel, der die Würfel hielt, konnte einerseits völlig austrocknen und seine Bindekraft verlieren, andrerseits aber durch Feuchtigkeit aufgelöst werden. Der letzte Fall trat besonders bei Kuppelmosaiken ein, da diese dem Regen am meisten ausgesetzt waren. Zu solchen Zerstörungen gehören die der Kuppel des alten Baptisteriums, des Gewölbes von S. Vitale I, des von S. Pietro Crisologo I und II. Auch die Ränder der Wandungen und die Triumphbögen konnten leicht unter denselben Misslichkeiten leiden, wie in S. Apollinare nuovo I und II, soweit nicht das Erdbeben wirkte, S. Apollinare in Classe I, II und III, S. Pietro Crisologo I, S. Michele in Africisco I und II. Zerstörungen durch Erdbeben haben wir in S. Apollinare nuovo I und II und in S. Agata Maggiore festzustellen.

Den elementaren Zerstörungen stehen die systematischen gegenüber. Diese konnten zunächst durch den Umbau oder durch architektonische Veränderungen hervorgerufen werden, wie z. B. in der alten Kathedrale und in S. Vitale I, sie konnten aber auch aus dogmatischen Gründen erfolgen. So finden wir sie wahrscheinlich schon in einigen Teilen des arianischen Baptisteriums, sicher aber in der dritten Darstellungszone von S. Apollinare nuovo, wo man jede Spur des Ketzerregimes zu verwischen bemüht war.

Einer sehr merkwürdigen Art der systematischen Zerstörung muss hier gedacht werden, die sich zum Glück nur auf kleine Teile der Werke bezieht: In S. Vitale II ist aus der Schmuckborte ein Apfel, in S. Apollinare nuovo II aus der Frauenprozession eine Hand und aus den Fragmenten der späteren Kathedrale ein Auge sauber herausgeschnitten worden. Entweder haben das vandalische Archäologen der früheren Zeit gethan, oder aber wir haben es mit einer abergläubischen Vorstellung zu thun, die diese Teile vielleicht als Amulette benutzen wollte. Wenigstens wäre das bei Hand und Auge sehr leicht denkbar.

Die Mosaiken von S. Michele in Africisco sind nicht zerstört, sondern nur abgerollt worden und befinden sich jetzt in Berlin.

Am besten erhalten geblieben sind die Werke des Mausoleums, des alten Baptisteriums I, von S. Vitale II und III und des Arianerbaptisteriums, in denen wir nur wenig oder gar keine Spuren späterer Zerstörung oder Überarbeitung

finden. Nur spärliche Fragmente blieben übrig von S. Agata Maggiore I und aus der neueren Kathedrale.

Die Überarbeitungen entstammen sehr verschiedenen Epochen, die sich nicht immer zeitlich fixieren lassen. So ist z. B. das Gemmenkreuz des Täufers im orthodoxen Baptisterium wahrscheinlich schon vom Bischof Maximian zugefügt worden, der auch wohl die unteren Wände verzierte. Am verwirrendsten für den Forscher sind die Übermalungen — oder besser Verschmierungen mit Ölfarben oder anderen Farben, wie wir sie z. B. in S. Vitale I, S. Pietro Crisologo I und II, S. Apollinare in Classe I und II finden.

In der neuesten Zeit werden unter den Auspizien des Professors Corrado Ricci sachgemässe Restaurationen vorgenommen.

Das Beste wäre jedenfalls, wenn man alle Übermalungen und alle Unreinigkeiten gründlich entfernte, die klaffenden Lücken mit Kalkbewurf füllte und diesem eine neutrale braune oder graue Farbe gäbe. Der Kenner hätte daran immerhin mehr Genuss, als an den besten, doch mehr oder weniger ungenauen Rekonstruktionen.

— — —

6.

Die Methode unserer Beschreibung der ravennatischen Wandmosaiken.

Unsere Beschreibung der Mosaiken Ravennas beruht auf genauester Autopsie. In den meisten Kirchen konnte ich Gerüste oder Leitern benutzen, an Ort und Stelle sind die detailliertesten Aufzeichnungen gemacht worden, mehrere deutsche und italienische Freunde wurden hinzugezogen, um das wirklich Vorhandene zu bestätigen. Mir kam es in vorliegender Schrift hauptsächlich darauf an, eine exakte Beschreibung der alten Werke zu geben. Daher füge ich auch einige Skizzen bei, die die bisherigen Publikationen berichtigen. Denn ein grosser Teil der Meinungsverschiedenheiten in der Deutung der Darstellungen beruht thatsächlich auf falschem Sehen. Die Publikationen danken der Phantasie des jedesmaligen Zeichners manche sinnstörenden Zusätze, die die Auslegung immer wieder verwirrt haben. Wenn man ein Kreuz abbildet, wo wirklich keins ist (Thortympanon), wenn man Fische darstellt, die in der That nicht vorhanden sind (letzte kleine Scene aus S. Apollinare nuovo), wenn man eine Inschrift vermutet, wo nur Licht- und Schattenflecke sind (Wasserstrahl im orthodoxen

Baptisterium, Kreuz des Heiligen im Mausoleum), so wird man auf richtige Lösungen verzichten müssen. Wir werden viele derartige „Phantasiestücke“ festzustellen haben.

Grosse Wichtigkeit habe ich auf die Untersuchung des Materials der Mosaiken gelegt. Gerade hier ergaben sich für die Unterscheidung der Stile und die Fixierung der Epochen überraschende Resultate. Die bisherigen Datierungen sind hauptsächlich darum immer schwankend gewesen, weil man sich nur bei wenigen Kirchen entschliessen konnte, die Schöpfungen verschiedener Zeiten zu sehen. Und doch sind thatsächlich solche Räume, deren Ausstattung „aus einem Gusse“ vor sich ging, seltene Ausnahmen. Schon die Schwierigkeit und Langwierigkeit der Herstellung des Bilderschmuckes liesse darauf schliessen. Wie wichtig aber die Untersuchung des Materials ist, ergeben unter anderen folgende Beispiele: Wenn an einem Throne die Perlen des einen Pfostens aus einzelnen Würfeln, die des andern aus ganzen Perlmutterstücken hergestellt worden sind (S. Apollinare nuovo II), so wäre es doch unbegreiflich, wenn man darin nur die Hand eines einzigen Künstlers sehen wollte. Wenn die Fleischwürfel in der Apsis einer Kirche den andern an Grösse gleich sind, an den Apsisseiten aber bedeutend kleiner sind, so kann man ebenfalls nicht denselben Hersteller darin vermuten (S. Vitale II und III u. a. m.). Wenn auf einer Darstellung nur in einem einzigen Stücke Perlmutter angewendet worden ist, das schon an sich verdächtig ist, so wird durch dies Material sicher seine Unechtheit bekräftigt (S. Pietro Crisologo II). Diese Beispiele ergeben, wie wichtig das Prinzip für die Datierung und Zuweisung einzelner Werke werden kann.

Wir haben es auch zum erstenmal versucht, die Werke nicht nur nach Stilen und Epochen zu scheiden, sondern auch einzelne Meister aufzustellen. Die Berechtigung dieses Versuches liegt in dem später aufzuführenden Berichte, dass schon im alten Dome verschiedene Meister, deren Namen uns erhalten geblieben sind, thätig gewesen. Allerdings muss der Meisterbegriff richtig aufgefasst werden. Wir sind durchaus nicht der Meinung, dass ein solcher Meister nun auch mit eigener Hand die Mosaiken zusammengesetzt habe. Vieles, das meiste sogar, wird er seinen Schülern oder einfachen Handlangern überlassen haben. Was aber von ihm selbst stammt, sind die Idee, der Entwurf, die Zeichnung, und sicher wird er auch besonders wichtige Stücke, wie Porträtköpfe, selbst gefügt haben. Man kann sich z. B. sehr gut denken, dass der Porträtist von S. Vitale die Figuren und den Hintergrund von seinen Arbeitern nach seinen Angaben und Zeichnungen zusammensetzen liess, sich aber die Fleischteile zu eigener Ausarbeitung vorbehielt, zu denen er dann viel kleineres Würfelmaterial anwendete. In dieser Weise verstanden dürfte die Meisterbezeichnung

ihr volles Recht haben und die Übersicht der Werke bedeutend erleichtern. Es sind von uns immer dort Meisterbezeichnungen gewählt worden, wo unter Subtrahierung der rein stilistischen Eigentümlichkeiten, die in der Zeitrichtung lagen, noch ein Rest individueller Eigentümlichkeiten blieb, der nicht aus der Zeit, sondern nur aus der Persönlichkeit oder Kunstrichtung der Meister selbst heraus erklärt werden konnte. Auch die Benennungen der Künstler sind aus diesem Gesichtspunkte gewählt worden.

Wie aber sollte die Beschreibung eingeteilt werden?

Wenn wir die Werke nach der von uns angenommenen Datierung chronologisch geordnet hätten, so hätten wir 28 oder 29 Kapitel erhalten, in denen wir die Ausschmückung der einzelnen Kirchen völlig auseinandergerissen hätten. So wäre z. B. S. Vitale an 11., 12. und 19. Stelle, S. Apollinare nuovo an 14. und 21. Stelle, S. Pietro Crisologo an 17., 22. und 28. Stelle vorgekommen, was die Übersicht ungemein verwirrt hätte.

Dieselbe Schwierigkeit hätte sich ergeben, wenn die Anordnung nach „Meistern" vor sich gegangen wäre.

Wir glaubten daher am besten zu thun, wenn wir die Werke der einzelnen Kirchen zusammenliessen, und diese Kirchen immer nach dem ältesten in ihnen angebrachten oder angebracht gewesenen Werke anordneten.[1]) Um aber dem Leser die historische und stilistische Übersicht zu erleichtern, haben wir aufklärende Tabellen beigefügt.

Die Monumente der übrigen Kunst und der ausserravennatischen Mosaikmalerei sind nur dann berücksichtigt worden, wenn sie direkte Parallelen boten Sämtliche vorkommenden Formen mit Beispielen aus andern Kunstgebieten belegen zu wollen, hätte geheissen, das Buch um das Doppelte zu vergrössern.

Was die vorhandenen Quellen betrifft, so haben wir die ältesten, besonders den Liber pontificalis des Abtes Agnellus (9. Jahrh.) bevorzugt. Auf alle verschiedenen Meinungen neuerer Archäologen konnten wir natürlich nicht eingehen. Viele sind schon durch die genaue Beschreibung der Werke gestützt oder widerlegt worden. Auch findet der Leser überall genügende Quellenangaben, nach denen er sich selbst Instruktionen verschaffen kann. Es lag uns hauptsächlich daran, die Schönheiten der alten Kunst zum wahren Genusse zu bringen, und nicht, falsche Hypothesen ad absurdum zu führen.

Darum haben wir uns auch bemüht, die Irrtümer sine ira et studio mit

---

[1]) Nur bei der Kathedrale machten wir eine Ausnahme, da von ihren uralten Mosaiken nicht einmal eine Beschreibung geblieben, und setzten sie, da ihre noch vorhandenen Mosaikfragmente die allerjüngsten sind, an den Schluss.

möglichster Ruhe zu berichtigen. Die Stellen, wo uns das nicht gelungen ist, die eine ironische Färbung zeigen, betreffen ausschliesslich die ewigen Symbolistereien Barbier de Montaults, deren oft an unfreiwillige Komik grenzende Seltsamkeit und Gesuchtheit uns dazu reizte. Sie bilden humoristisch gefärbte Randzeichnungen unserer Schrift.

Und damit kommen wir auf die Deutungen der Darstellungen. Wir haben uns stets bemüht, aus dem Vorhandenen heraus zu exegesieren und dann erst nach Grundideen zu suchen, die sich so selten feststellen lassen. Wenn man doch endlich einmal das übertriebene Symbolisieren lassen könnte, das in jedem Vogel, in jeder Arabeske einen tiefen, verborgenen Sinn sucht! Für was für konfuse Querköpfe muss man die alten Meister halten, wenn man ihnen solchen Wust von Symbolen zutraut! Für wie belesen und theologisch gelehrt die guten kirchenbesuchenden Ravennaten, dass sie sofort diese tiefen Gedanken hätten verstehen können! Und wenn man wenigstens ältere oder zeitgenössische Quellen dazu zitierte, die diese Symbolik kennen, so wäre das noch erträglich. Wozu es aber führt, wenn man Deutungen des Mittelalters auf unsere alt-ehrwürdigen Werke anwendet, das zeigen Montaults Ausführungen. Besonders die vielen, an den Früchten pickenden Vögel haben es ihm angethan, daher mögen hier Goethes Distichen aus den Weissagungen des Bakis ihre Anwendung finden:

„Seht den Vogel! Er fliegt von einem Baume zum andern,
Nascht mit geschäftigem Pick unter den Früchten umher.
Frag' ihn, er plappert auch wohl und wird Dir offen versichern,
Dass er der hehren Natur herrliche Tiefen erpickt."

7.

Historische Tabelle der Mosaiken von Ravenna.

(A = nur durch Abbildung, B = nur durch Beschreibung, E = nur durch Erwähnung bekannt. F = Fragmente.)

Viertes Jahrhundert.

Kathedrale I. E.

Fünftes Jahrhundert.

S. Giovanni Evangelista. A. B.	zwischen 430 und 450.
Mausoleum der Galla Placidia	vor 450.
Orthodoxes Baptisterium I, II.	um 450.

S. Agata Maggiore I. F. B.	vor 450.
S. Croce. B.	" "
S. Andrea. B.	" "
S. Pietro. E.	" "
S. Lorenzo. E.	" "
Thortympanon. A.	

Sechstes Jahrhundert.

S. Vitale I.	Anfang des 6. Jh.
S. Vitale II.	525—34.
Theoderichs Palast. A. B.	vor 526.
S. Apollinare nuovo I.	" "
Arianisches Baptisterium	" "
S. Apollinare in Classe I.	534—38.
S. Pietro Crisologo I.	c. 535.
S. Michele in Africisco I.	545 oder 46.
S. Vitale III.	c. 547.
Orthodoxes Baptisterium III.	Mitte des Jh.
S. Apollinare nuovo II.	556—69.
S. Pietro Crisologo II.	Mitte des Jh.
S. Marco. E.	574—75 (477—94).
S. Agata Maggiore II. A.	2. Hälfte des Jh.

Siebentes Jahrhundert.

S. Apollinare in Classe II.	c. 677.
S. Michele in Africisco II.	
S. Apollinare in Classe III.	vielleicht noch später.

Zwölftes Jahrhundert.

Kathedrale II. F. (S. Pietro Crisologo III Museum)	1112.

8.

Tabelle der Meister von Ravenna.

(A bedeutet, dass ihre Werke nur durch Abbildung, B = nur durch Beschreibung, E = nur durch Erwähnung bekannt sind. F = Fragmente.)

Ältester Stil.

Euserius (Cuserius) Paulus Agatus Satius (Statius, Janus) Stephanus	Meister der Kathedrale I. E.	4. Jh.

Blaugrundstil (Galla Placidia).

Der Meister des Seesturmes. A. B.	
S. Giovanni Evangelista	zwischen 430 und 50
Der Meister mit den Goldranken.	
Mausoleum der Galla Placidia	vor 450.
Archivolten des orthodoxen Baptisteriums	um 450.
Der Meister mit dem gelben Grunde.	
S. Agata Maggiore I. F. ?	vor 450.
S. Croce. B. ?	vor 450.
Kuppel des orthodoxen Baptisteriums	um 450.
Der Naturalist von S. Vitale.	
Vorraum von S. Vitale	Anfang des 6. Jh.

Angehender Goldgrundstil ohne Perlmutter (Theoderich).

Der Mosaicist des Theoderichpalastes. A. B.	vor 526.
Der gothische Meister.	
Die beiden oberen Streifen und die Städtebilder von S. Apollinare nuovo	vor 526.
Der Kopist des alten Baptisteriums.	
Arianisches Baptisterium	vor 526.

Reifer Goldgrundstil mit Perlmutter (Justinian).

Der Idealist von S. Vitale.	
Concha von S. Vitale	525—34.
Concha von S. Michele in Africisco.	545 oder 46.
Der Symbolist von S. Apollinare in Classe.	
Concha von S. Apollinare in Classe	534—38.
Der Meister mit dem Christus militans.	
S. Pietro Crisologo, Tonne und rechte Wand des Altarraumes	c. 535.
Der Porträtist von S. Vitale.	
Seitenwände der Apsis von S. Vitale	c. 547.
Der oder die Meister des Bischofs Agnellus.	
Dritte Zone und Justiniansporträt von S. Apollinare nuovo	556—69.

Verwilderter Goldgrundstil (Die Nachahmer).

Der erste Nachahmer von S. Vitale.	
Vorraum von S. Pietro Crisologo	556—69.
Der Nachahmer von S. Apollinare nuovo.	
Concha von S. Agata Maggiore. A.	2. Hälfte des 6. Jh.
Der zweite Nachahmer von S. Vitale.	
Triumphbogen, Seitenwände und Fensterwand der Apsis von S. Apollinare in Classe	c. 677.
Der Meister der apokalyptischen Scene.	
Triumphbogen von S. Michele in Africisco	7. Jh.

9.

Die Quellen.

Franz Xaver Kraus sagt auf p. 427 seiner Geschichte der christlichen Kunst I (Freiburg i. B. 1895/96), dass eine genügende Publikation der ravennatischen Mosaiken leider noch ganz fehle. Zwei Monographien sind seitdem erschienen. Die eine gab E. K. Redin, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Charkow („Die Mosaiken der ravennatischen Kirchen") heraus. Leider ist sie nur in der russischen Ausgabe vorhanden, daher ich alles, was ich daraus benutzen konnte, nur aus der E. Dobbertschen Rezension darüber (Zur Geschichte der altchristlichen und frühbyzantinischen Kunst, aus: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI Bd., 1. und 2. Heft, Berlin-Stuttgart 1898) weiss. Nach dem darin Mitgeteilten scheint es ein vortreffliches Werk zu sein. Ich hoffte, von Herrn Professor Dobbert persönlich mehr darüber zu erfahren, leider starb der grosse Gelehrte, ehe unsere von ihm freundlich arangierten Zusammenkünfte stattfinden konnten. Ich bedaure dies auch für mein Werk auf das lebhafteste, da mir so gewiss manche wertvollen Fingerzeige entgangen sind. Im Jahre 1897 erschien die andere Monographie, „Les mosaïques des églises de Ravenne" von Mgr. X. Barbier de Montault in der Revue de l'art chrétien. Sie sollte besonders bei Gelegenheit des für 1898 in Ravenna geplanten christlich-archäologischen Kongresses auf den Schild gehoben werden. Die Publikation umfasst nur 126 Seiten, von denen noch 19 zum grossen Teile von Abbildungen eingenommen werden. Montault hat das unstreitige Verdienst, die Quellen in ziemlich erschöpfender Weise zusammengetragen zu haben, ebenso sind auch seine Abbildungen gut. Was aber den Wert der Arbeit vermindert, ist die Art der Beschreibung, in der er oft Wichtiges übergeht, Unwichtiges langatmig hervorhebt, oft Farbenangaben macht, die nicht immer stimmen, oft ganz fortlasst, und der übertriebene Hang zum Symbolisieren. Um dieses Symbolisieren zu belegen, führt er ganz sekundäre, späte, häufig erst mittelalterliche Quellen an, und wenn man diese für den Laien höchst salbungsvoll klingenden, für den Wissenschaftler sehr überflüssigen Ausführungen, wie auch die seitenlangen (!) Citate aus Garrucci streicht, so verringert sich das Volumen der Arbeit auf ein Minimum. Ich habe seine Exegesen nur dann berücksichtigen können, wenn sie den Schein des Richtigen hatten, vieles habe ich ohne weitere Widerlegung in die Anmerkungen gesetzt. Wesentlich Neues hat diese französische Monographie jedenfalls nicht geboten.

Hervorragend aber sind die Ausführungen in dem von Kraus verfassten Werke (G. d. ch. K. I, p. 427—447 u. a. a. O.). So verschiedene Errata sich auch in den Einzelheiten finden mögen, hier ist zum erstenmal der Grundgedanke autochthoner christlicher Kunst in virtuoser Weise zum Ausdruck gekommen, hier ist das ewige Byzantinisieren der Archäologen glänzend zurückgewiesen worden. Dadurch gewinnt die Abhandlung an besonderer Bedeutung, und oft zeigt ein einziger Satz des Gelehrten die Summe der reichsten Erfahrungen und ein sehr feines, tiefes Gefühl für den Geist der Mosaikenkunst. Allein diese geistvolle Ausführung sichert dem ganzen Werke dauernde Würdigung und lässt auf die übrigen Teile desselben die vorteilhaftesten Schlüsse zu.

Sehr wichtig für die Datierung der Werke ist der um die Mitte des 9. Jahrhunderts entstandene, auf die ca. 546 verfasste Chronik des Bischofs Maximian von Ravenna zurückgehende Liber pontificalis des Abtes Agnellus.[1]) Wir werden in den meisten Fällen seine Angaben bestätigt finden.

Die älteren, ad hoc geschriebenen Werke dürfen als antiquiert gelten, so z. B. Hieronymi Rubei Ital. et Rav. Historiar. libri XI, Venedig 1572—89, 90. Hieronymus (Girolamo) Fabri (* 1627 und † 1679 zu Ravenna), Le Sagre Memorie di Ravenna antica. 2 Teile. Venedig 1664. Effemeride sagra et istorica di Ravenna antica. Ravenna 1675. Ravenna ricercata ovvero compendio istorico delle cose più notabile dell' antica città di Ravenna. Bologna 1678. D. Spreti, De amplitudine, eversione et restauratione urbis Ravennae, Ravenna 1793—96 mit einem auf die Mosaiken bezüglichen Appendix 1804 etc.

Auch Rud. Rahns „Ein Besuch in Ravenna" (Zahn, Jahrb. f. Kunstwissensch. I. 1868, p. 163 ff.) und Jean Paul Richters „Die Mosaiken von Ravenna, Beitrag zu einer kritischen Geschichte der altchristl. Malerei" (Wien 1878) sind den neueren Publikationen gegenüber nur als Versuche zu betrachten.

Das Erschöpfendste an Abbildungsmaterial bietet immer noch P. Raffaele Garrucci, Storia della arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa (Prato 1873—81), in dem speziell den Mosaiken gewidmeten IV. Bande. Im einzelnen sind ja viele Fehler zu konstatieren, die auf die Phantasie des Zeichners zurückgehen, aber die Bilder in ihrer Gesamtheit und der auf gründlichem Quellenstudium basierende Text zeugen von dem grandiosen Können des gelehrten Jesuiten.

Ciampinis Vetera monimenta,[2]) Rom 1690—99, sind trotz der mangelhaften Stiche besonders für verloren gegangene Mosaiken von höchstem Werte.

[1]) Ed. Bacchini, Modena 1708.

[2]) „In quibus praecipue Musiva Opera sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui Ritus dissertationibus illustrantur."

Die Riccischen Photographien dürfen nur mit Vorsicht benutzt werden, da ein nicht geringer Teil derselben (z. B. Zwickel des alten Baptisteriums, Gewölbe von S. Vitale, obere Zone von S. Apollinare nuovo) keineswegs nach Originalen, sondern nach Riccischen Zeichnungen angefertigt worden ist. Professor Corrado Ricci-Ravenna zeigte mir die farbigen Originale, die sein Vater gemalt hat.

Ebenso existieren in Ravenna die Anfänge eines gewaltigen Werkes über die Kirchen und ihre Mosaiken, deren Pläne und Farbentafeln mit ungeheurem Fleiss und peinlichster Genauigkeit ausgeführt worden sind. Besonders gut sind die Mosaikzeichnungen des Mausoleums und von S. Vitale gelungen, und es wäre zu wünschen, dass ein deutsches Institut diese wertvollen Blätter erwerben möchte.

Von den „Ravennatischen Federzeichnungen", die für die kleinen Scenen in S. Apollinare von grösster Wichtigkeit sind, wird bei der Beschreibung dieser Scenen noch genauer die Rede sein.

Ausser den bereits genannten kommen für das Studium der ravennatischen Mosaiken noch die im folgenden angeführten Werke in Betracht. Ich habe nicht alle studieren können, da mir verschiedene trotz meiner Bemühungen unzugänglich waren, und musste mich öfter auf die Citate anderer Autoren verlassen. Ebenso war es ganz unmöglich, die Ansichten aller von mir benutzten Quellen zu berücksichtigen. Hätte ich darauf eingehen wollen, so wäre das Buch um das Doppelte gewachsen und für weitere Kreise langweilig geworden. Was ihm vielleicht einigen Wert giebt, ist, wie schon bemerkt, die Autopsie der besprochenen Werke. Von der angeführten Litteratur geht nur ein geringer Teil speziell auf Ravenna ein, ein grösserer Teil behandelt allgemeine Fragen, in vielen Schriften ist auch nur ein Streiflicht auf die Kunst Ravennas geworfen oder Abbildungsmaterial gebracht. Wenn ich in meinem Buche bei einzelnen Werken die Seitenzahlen fortliess, so geschah dies nicht nur der Kürze wegen, sondern weil die Citate auch so leicht auffindbar sind. Das gilt besonders von den Abbildungen bei Garrucci. Leser, die das Abbildungsmaterial jeder einzelnen Kirche zusammengestellt haben wollen, verweise ich auf die vortrefflichen, fast erschöpfenden Notizen bei Montault.

D'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI, pour servir de suite à l'histoire de l'art chez les anciens. 1823.

Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes. Paris 1879.

Beissel, Les mosaïques de Ravenne. (Aus: Stimmen aus Marialaach. 1894.)

Glossarium mediae et infimae Latinitatis conditum a C. D. Dom. Du Cange etc.

cum supplementis integris D. P. Carpentarii etc. digessit G. A. L. Henschel. Tom. 7. Parisiis 1840—50.

De Caumont, Bulletin monumental. Paris 1834—70 (speziell tom. VII).

Crosnier, Ravenne et ses monuments. Paris 1859 (mit Holzschnitten).

Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsch von M. Jordan, Bd. I. Leipzig 1869.

T. Desjardins, Ravenne. Lyon 1876.

Diehl, Ravenne, études d'archéologie byzantine. (Aus: Bibl. d'art ancien.) Paris, Rouam 1886. In Betracht kommende Tafeln: 1, 18, 19, 23, 25, 30 f., 43, 45, 47, 59, 61, 63, 65.

Dobbert, das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen Schluss des 14. Jahrh. 7. Forts. Repertorium der Kunstwissenschaft. Bd. 18. 1896.

A. Ehrhard, Die altchristl. Prachtthüre von S. Sabina in Rom etc. aus: Ephemeris Spalatensis, Jadenae 1894, p. 9 ff., tab. II.

Lexicon totius Latinitatis J. Facciolati, A. Forcellini et J. Furlanetti etc. auctius, emendatius melioremque in formam redactum curante Doct. F. Corradini. Tom. I—III. Patavii 1864—71.

Die Darstellung der Apostel in der alt-christlichen Kunst. Eine ikonographische Studie von J. Ficker. Leipzig 1887.

Rohault de Fleury, La Messe. Etude archéologique sur ses monuments. 8 Bde. Paris 1883—89.

Rohault de Fleury, L'Evangile. Etudes iconographiques et archeologiques. 2 Bde. Tours 1874.

Totius Latinitatis Lexicon, opera et studio A. Forcellini lucubratum et a J. Furlanetto etc. novo ordine digestum etc. cura a studio Doct. V. De-Vit. T. I—VI. Prati 1858—79.

Evangeliorum codex Graecus purpureus Rossanensis. Seine Entdeckung etc. von O. v. Gebhardt und A. Harnack. Leipzig 1880.

Gerspach, La mosaïque. Paris. In Betracht kommende Abbildungen: p. 55, 57, 59, 61—63, 65, 70.

W. Ritter von Hartel und Fr. Wickhoff, Die Wiener Genesis. Wien 1895. (Aus: Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses. Bd XV f.)

Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen. Karlsruhe 1862.

Heinrich Koehler, Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien. Leipzig, Baumgärtnersche Buchhandlung. Lf. 3. Abb. aus S. Giovanni in Fonte.

N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin considéré principalment dans

les miniatures. Frz. Ausg. von M. Trawinski, Vorwort von A. Springer. 2 Bde. Paris 1886 91.

Über Begriff, Umfang, Geschichte der christl. Archäologie etc. von F. X. Kraus. (Akad. Antrittsrede) Freiburg i. B. 1879.

Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer etc. von F. X. Kraus. Freiburg i. B. 1882, 1886. 2 tom.

Die christliche Kunst unter Gregor d. Gr. Eine archäol. Unters. J. Kurth (Dissertat.) Halle a. S. 1897.

Histoire des arts industriels au moyen age et à l'époque de la renaissance par Jules Labarte. 4 Bde. Paris 1864—66.

Lawrence, Mosaics of Ravenna. (Aus: The Harper's Monthly Magazine. t. 75, p. 415. Mir nicht zugänglich.

W. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei vom 4.—16. Jahrh. I. Stuttgart 1878.

Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris 1877.

Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en figures, ouvrage composé en latin et en françois. 4 Bde. Paris 1719. Supplemente Paris 1724 und 57.

Christusbilder von D. Dr. Nikolaus Müller, aus: Real-Encyklopädie für Theol. u. Kirche. 3. Aufl. p. 63—82.

Müntz, Notes sur les Mosaïques chrétiennes de l'Italie (aus Revue arch. 1877f.).

Parker, Mosaic pictures in Rome and Ravenna. Oxford 1866. Eine Chromolithographie und Holzschnitte.

Pératé, Archéologie chrétienne, die auf tab. 147f. Abb. der Hirtendarstellung aus dem Mausoleum bringt, war mir unzugänglich.

Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. Weimar 1847 bis 51. Bd. I.

v. Quast, Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. 1842.

v. Quast, Über Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen. Berlin 1873.

Ricci, Catalogo generale delle fotografie die tutti i monumenti antichi di Ravenna. Ravenna 1869.

Corrado Ricci, Ravenna e i suoi dintorni. Ravenna 1878.

Corrado Ricci, Monumenti ravennati. Il battistero di S. Giovanni in Fonte. Bologna 1890.

Corrado Ricci, Guida die Ravenna. 2. ediz. Bologna 1897.

Luigi Ricci, Catalogo delle fotografie dei monumenti di Ravenna. Ravenna 1900.

Bulletino di archeologia cristiana del commendatore G. B. De Rossi. Roma.

Musaici Cristiani e saggi dei pavimenti delle Chiese di Roma anteriori al secolo XV ecc. del Commendatore Gio. Battista De Rossi. Roma 1872—94.

F. v. Ruhmor, Italienische Forschungen. Berlin 1827—31. 3 Bde.

Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf 1843. 8. Bd. ed. v. Lützow, Lübke etc. Stuttgart 1879.

V. Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst. München 1895.

Smith and Cheetham, Dictionary of christian antiquities. London 1872 etc.

Stacke, Deutsche Geschichte, I. Tafel zwischen p. 120 und 121 stellt Theoderichs Palast aus S. Apollinare nuovo vor. (Bielefeld u. Leipzig 1882.)

J. Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi. München 1885.

Texier et Pullan, L'architecture byzantine, ou Recueil des monuments des premiers temps du christian. en Orient. London 1864. Frz. u. engl.

Vitet, Études sur l'histoire de l'art. I.—IV. Serie. Paris 1864.

Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern von A. de Waal. Freiburg i. B. 1891.

Vestiarium Christianum. The origin and gradual development of the dress of holy ministry in the church by the Rev. Wharton b. Marriott, M. A., F. S. A. etc. London 1868.

Woltmann, Geschichte der Malerei I. Leipzig 1879.



III.

Die Beschreibung und Auslegung der ravennatischen Wandmosaiken.



S. Giovanni Evangelista.

Als die Kaiserin Galla Placidia im Jahre 424 über Meer von Konstantinopel nach Ravenna reiste, wurde sie samt ihren Kindern Justa Honoria und Valentinian, dem späteren dritten Kaiser seines Namens, von einem heftigen Sturme heimgesucht. In ihrer Herzensangst gelobte sie dem Evangelisten Johannes eine grossartige Kirche, falls er sie retten würde. Sie entrann glücklich der Gefahr und gründete dem Heiligen die grosse Basilika, die noch heut unter dem Namen S. Giovanni Evangelista bekannt ist. In dem Apsismosaik (nach Ricci, Guida di Ravenna p. 63) liess sie den Sturm und die glückliche Rettung darstellen.[1]

Was wir heut noch von den Mosaiken der Kirche besitzen, sind Trümmer von Pavimenten aus späterer Zeit, die mit dem alten Werke nichts zu thun haben. Ein glücklicher Zufall aber ist es, dass wir uns von demselben wenigstens noch eine ungefähre Vorstellung machen können. In einem Manuskripte des 14. Jahrhunderts, dem sogenannten Codex des heiligen Rainaldus,[2]) findet sich nämlich eine Miniatur, die, wenn sie auch nicht gerade in ihren mittelalterlichen Formen eine Kopie des verlorenen Apsismosaikes ist, doch sicher von dem Mosaike beeinflusst wurde. Die Darstellung ist so sehr originell, dass wir den Verlust des alten Werkes auf das tiefste beklagen müssen.

Betrachten wir die Miniatur genau, so werden wir manches finden, das uns in den Stand setzt, eine Anschauung des zerstörten Originals zu erhalten.

Der Grund des Bildes ist preussischblau, von rotem Rande umgeben. Auf den aufgeregten olivgrünen Meereswogen schaukeln zwei Schiffe von brauner

---

[1]) cf. Rubeus, Ital. et Rav. Historiar. Venedig 1572 f., p. 98 f.

[2]) Nr. 406 der Bibliotheca Classensis in der Bibliothek zu Ravenna „tractates hedificationis (aedificationis) et constructionis ecclesie sancti iohannis evangeliste de ravenna etc.“ Die betreffende Miniatur befindet sich auf p. 11b und ist von Ricci-Ravenna photographiert worden.

Farbe mit je zwei dunkelbraunen, durch die Löcher der Wandung gehenden Steuerrudern an dem linken Ende. Am rechten Ende ist je ein hellgelber Mast mit rotbraunen Stricken und einem sich blähenden hellbraunen Segel aufgerichtet.

In jedem Schiffe sehen wir fünf Personen. In dem Schiffe rechts nimmt die Mitte die Kaiserin Galla Placidia in grünem Gewande mit schwarz-weissem Pelzbesatz und Gürtel und brauner, mit Weiss gehöhter Zackenkrone ein. Ihre Hände sind zum Gebet zusammengelegt. Rechts scheint Valentinian mit gleicher Krone und rosenfarbenem Gewand zu sitzen, links Justa Honoria, ebenso gekrönt, in hell-zinnoberrotem Gewande mit Pelzbesatz, die Hände zum Gebet zu erheben. Rechts ist ein bartloser, jugendlicher Mann in blaurotem Gewande mit gelber, grün abschattierter Glorie mit dem Richten des Segels beschäftigt, links sitzt derselbe am Steuerruder, wohl beidemal der Apostel Johannes. Das Schiff links zeigt denselben Apostel in analoger Stellung. Der Sturm hat sich gelegt, die Kaiserin sitzt ruhig, die Linke auf der Brust, die Rechte im Schosse. Ihre die Hände zum Dankgebet erhebenden Kinder haben diesmal die Stellung gewechselt.

Welche Schlüsse können wir aus dieser mittelalterlichen Wiedergabe auf das Original machen? Zunächst machen die Schiffe mit den beiden Rudern und dem viereckigen Segel einen sehr ursprünglichen Eindruck. Sie ähneln den in der dritten Zone der Mosaiken von S. Apollinare nuovo dargestellten Schiffen, ebenso der bekannten Bronzelampe in den Uffizien zu Florenz.[1]) Aber nicht nur Schiffe, auch ein Seesturm ist in der altchristlichen Kunst schon dargestellt worden, und zwar auf dem berühmten Wandgemälde aus der S. Callistokatakombe in Rom.[2]) Auch dort ein arg mitgenommener Segler und ein Orant, den eine Himmelsmacht rettet. Unser „Meister des Seesturmes" schuf also ein Motiv, das der christlichen Kunst durchaus bekannt war. Dass zwei Scenen auf einem Bilde dargestellt sind, ist auch so ganz altchristlich, und es giebt eine grosse Fülle von Beispielen dafür.[3]) Von grösstem Interesse aber ist der blaue Hintergrund! Das passt ausgezeichnet auf einen Meister des Blaugrundstiles, wie wir ihn auch im Mausoleum derselben Kaiserin wiederfinden werden. Auch einer

[1]) Kraus, G. d. ch. K. I, p. 98, Fig. 30

[2]) Kraus ib. p. 99, Fig. 31 nach De Rossi, Rom. sott. Kraus legt diese Scene einer wunderbaren Rettung symbolisch aus, Victor Schultze deutet sie auf Pauli Schiffbruch vor Malta. Warum soll man sie aber nicht als ein Ereignis aus dem Leben des Verstorbenen deuten können, der in der Katakombe beigesetzt war? Gerade unser Bild aus S. Giovanni Evangelista beweist das Vorhandensein solcher Votivgemälde und wäre dazu eine treffliche Parallele!

[3]) cf. die beiden Abrahamscenen in S. Vitale etc.

roten Einfassung werden wir dort begegnen. Die Anordnung der Personen wird ebenfalls richtig wiedergegeben sein. Sehr interessant ist die Stellung des die Segel anziehenden heiligen Retters. Die Miniatur giebt ein sehr gequältes Halbprofil wieder, das Original hatte sicher die dem 5. Jahrhundert so sehr angemessene Profilstellung. Was die Gewänder betrifft, so werden die Kaiserkinder den Herrscherpurpur getragen haben, wie es auf den ravennatischen Mosaiken so sehr beliebt ist, worauf die rosa Farbe schon hindeutet. Ob das Gewand der Galla Placidia wirklich grün war, wissen wir nicht. Dass es möglich ist, beweist das Mosaik mit der Kaiserin Theodora in S. Vitale. Rein mittelalterlich sind die Kronen, die durch entsprechende Diademe zu ersetzen wären. Ebenso wird die Stellung der Betenden auf dem Schiffe rechts die Orantenstellung gewesen sein. Der betende Gestus der Kaiserkinder links dürfte ein missverstandener Redegestus sein. Johannes wird das weisse Gewand der Apostel angehabt haben. Ob er auf jedem Schiffe zweimal dargestellt war, ist zweifelhaft. Vielleicht half ihm auf dem Original ein anderer Heiliger. Der jugendlich bartlose Typus aber ist insofern interessant, als er auch so in dem zeitlich nicht viel späteren orthodoxen Baptisterium vorkommt. So dürfte es nicht schwer halten, aus zeitgenössischen Parallelen heraus das Mittelalterliche der Miniatur zu tilgen und das Werk unseres „Meisters des Seesturmes“ im Stile seiner Zeit zu rekonstruieren.

Ob sich die Verzierung des Initiales D auf p. 1 b derselben Handschrift, in dem Galla Placidia vor einem Bischof kniet, auch auf ein Mosaik der Basilika zurückführen lässt, ist zweifelhaft.

Rubeus (Ital. et Rav. Historiar. Venedig 1572 f. p. 98 f.) berichtet, dass ausser diesen beiden Schiffen auch die Bilder des Constantin, Valentinian, Gratian und der ganzen kaiserlichen Familie samt dem Bischof Petrus Chrysologus (439—49) dargestellt gewesen seien.[1])

Das Datum dieser Mosaiken lässt sich ziemlich genau fixieren. Der Meersturm war im Jahre 424. Rechnen wir auf den Bau der Kirche etwa 5 Jahre, so kommen wir ungefähr auf 430. Die Kaiserin starb zu Rom im Jahre 449 (nach Kraus l. c. p. 427 erst am 27. November 450), also fällt die Entstehung der Mosaiken zwischen 430 und 450. Ob wir den „Meister des Seesturmes“ zu den grossen Meistern Ravennas zählen dürfen, können wir nach der mangelhaften Kenntnis seines Werkes nicht beurteilen. Bemerkenswert aber bleibt, dass schon vor der Mitte des 5. Jahrhunderts historische Scenen in Mosaikwürfeln ausgelegt wurden, wie wir sie erst wieder im 6. und 7. Jahrhundert finden werden.

---

[1]) cf. Kraus, l. c. I, p. 441 f.

Das Mausoleum der Galla Placidia.

Allgemeines.

Mit ganz besonderer Freude beginne ich die Beschreibung der Mosaiken des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna, der späteren Kirche des S. Nazarius und Celsus; mir ist, als ergreife mich noch jetzt, wie das erstemal, die Macht der wundersamen Weihe, die in dieser Schatzkammer christlicher Kunst wirkt und webt; ein kleiner verbauter Raum, ein schiefwinkliges Kreuz, von aussen hässlich und unscheinbar, aber eine Theka wundervollster, köstlicher Kleinodien. Hier haben wir noch eine ganz einheitliche, aus einer Epoche stammende Schöpfung, und der Sturm der Jahrhunderte scheint diesen Bau, der Kaisersarkophage birgt, der bis vor kurzem den Alabasteraltar beschirmte, aus dessen durchsichtig-rötlicher Platte Dante die Farbe für ein Höllenbild entlehnte, nicht bemerkt zu haben, denn sein musivischer Schmuck ist bis auf Kleinigkeiten vortrefflich erhalten. Ehe wir aber über seine Datierung sprechen, ehe wir eine Schilderung seiner Kunst, seiner Komposition, seines Materials versuchen, wollen wir eine genaue Beschreibung der alten Gemälde geben, die uns dann die übrigen Fragen leicht erledigen lassen wird.

Das schiefgebaute lateinische Kreuz ist nach Süden gerichtet, da sein Längsarm im Norden liegt, während seine Mosaiken, wie wir zeigen werden, nach Osten gekehrt sind. Vier Tonnen überwölben die Kreuzarme, am Ende jeder Tonne ist eine Lunette. Das Quadrat der Vierung ist von einem viereckigen Tambour gekrönt, dessen untere Seiten die Bögen der Tonnen bilden, während sich über ihm eine Kuppel erhebt, durch deren Standbogen im Tambour Lunulae[1]) gebildet werden. Alle die genannten Teile tragen Mosaikschmuck,

[1]) Wir wählen diese Bezeichnung einer von zwei Bögen auf derselben Basis begrenzten Fläche nach den bekannten Lunulae des Hippokrates.

die Wände darunter waren, wie es jetzt noch der Fussboden ist, mit buntem Marmor belegt. Die Beschreibung derartiger opera behalten wir uns für später vor.

Wir beginnen mit einer Beschreibung des Kuppelmosaiks.

I.

Das Kuppelmosaik.

Auf tiefblauem, fast schwarzem Felde ist ein sehr einfaches, aber in seiner Einfachheit majestätisches Bild zur Darstellung gelangt: In der Mitte glänzt ein wenig ausladendes, nach Osten gerichtetes lateinisches Goldkreuz ohne Konturen, während der ganze Grund mit goldenen Sternen erfüllt ist. Die Sterne sind achtstrahlig, in ihrer Mitte ist ein Punkt, ihre Strahlen sind so lang, dass sie sich gegenseitig fast berühren, ihre Zahl mag gegen 800 sein. Um das Kreuz herum sind sie kleiner gebildet, als nach den Zwickeln zu. Sie sind ziemlich in konzentrischen Ringen angeordnet, aber auch untereinander bilden sie wieder Kreise, so dass sie sich zu bewegen, zu drehen scheinen;[1]) eine seltsame Mystik lebt in diesem einfachen Bilde. In den Zwickeln aber finden wir die Evangelistensymbole dargestellt. Mit wundervollem Farbensinn hat sie der alte Meister geschaffen, als wären sie aus vergoldeter Bronze gegossen, sie wirken monumental, fast heraldisch. Ihre Goldfarbe ist mit Weiss gehöht, mit Mattbraun schattiert, in den Mäulern der Vierfüssler sind auch rote Würfel verwendet. Von allen sehen wir nur die Brustbilder, sie ragen aus leichten, dünnen Schichten schwebenden Gewölks von mattroter und lichtblauer Farbe, nur ein Flügelpaar hat ein jedes, lang gebildet, anmutig nach einer Seite geschweift, seine Träger scheinen wie Schwäne in dem Äthermeere zu schwimmen. Weder Nimben sehen wir um die Köpfe, noch Bücher vor der Brust, ja, bei den drei Tieren fehlen sogar die Füsse. Mensch und Adler, Löwe und Stier sind gegeneinander gerichtet; von dem nach Osten stehenden Goldkreuze aus nach links ist die Reihenfolge: Löwe (Markus), Stier (Lukas), Mensch (Matthäus), Adler (Johannes), es ist dieselbe Reihenfolge, wie wir sie nachher bei den Evangelien im Bücherschrein der nördlichen Lunette finden werden.[2]) Der Löwe, das Haupt nach vorn wendend, ist eine prächtige heraldische Bestie. Die Katzenaugen des runden Kopfes funkeln rötlich, die breite Schnauze ist weiss, das Maul ist leicht

---

[1]) Gegen Montault, p. 19 „néanmoins le semis n'est pas mathématique, et quelquefois, au lieu d'être régulièrement espacés, les astres se touchent et semblent se confondre". Auf Garruccis Tafel 229 trefflich zu erkennen.

[2]) cf. hierzu Montaults seltsame Ausführung p. 20.

wie zum Knurren geöffnet, die Barthaare stehen nach unten. Über dem Haupte erscheint ein Schopf, der das Gesicht länger macht, die drei Strähnen der Mähne links sind fast stilisiert. Das gewaltige Tier blickt ins Leere, da die Pupillen der Augen verschieden stehen, die geschwungenen Brauen vergrössern und vertiefen den Blick.

Nicht ganz so glücklich ist der Stier gelungen. Sein Haupt erscheint im Halbprofil nach links, aber die Stirn mit den kurzen Hörnern ist fast ganz en face gegeben. Auch er hat das Maul leicht geöffnet, aber nur sehr wenig.

Das Matthäussymbol ist noch ganz als Mensch, nicht als Engel gedacht, da ihm die Vitta fehlt. Das Antlitz ist leicht nach rechts gerichtet, das reiche Haar etwas gescheitelt, um das Kinn zeigt sich ein Anflug von Bart.[1]) Die linke Seite ist von dem Pallium bedeckt, auf der rechten Schulter an der Tunika erscheint eine runde Verzierung mit einer Crux suastica wie eine Spange, die Linke ist verhüllt, die Rechte mit geschlossenen Fingern erhoben, also nicht im Redegestus, wie Montault p. 20 behauptet; es ist eher ein Gestus des bewundernden Anschauens.

Der Adler, im Profil nach links, zeigt, wie der Löwe, heraldische Formen. Der Schnabel ist leicht geöffnet, das Auge weit umrandet, die Federn sind schuppenartig, wie das Fell der Schafe in der Südlunette, aber es ist kein irdischer Adler, denn die Flügel setzen nicht am Rücken, sondern an der Brust an!

Über die Deutung dieser grandiosen Scene kann kein Zweifel bestehen. Der blaue Grund mit den Sternen ist der Himmel, in dessen Mitte Christi Symbol, das Kreuz thront — es ist charakteristisch, dass Christus im Mausoleum nur in Symbolen, nie als historische Persönlichkeit erscheint — und nach allen Seiten hin verkünden die Evangelisten den Ruhm des erhöhten Herrn. Die aus der Vision des Ezechiel entlehnte Parallele, die Montault benutzt, indem er sagt (p. 20 f.): „L'aigle crie, le lion rugit et le boeuf mugit", möchte ich nicht gelten lassen, denn der Löwe brüllt nicht, sondern knurrt höchstens, in dem nur ganz leicht geöffneten Schnabel des so seltsam gebildeten Königs der Vögel habe ich ein Schreien beim besten Willen nicht finden können; ob der Stier ein offenes Maul hat, ist überhaupt nicht deutlich zu sehen, und der Mensch hat den Mund geschlossen und auch keinen Redegestus. Weshalb auch diese Auslegung hineintragen, die ohne Parallele dastünde? Das Prinzip der Verkündigung liegt ja schon in der Deutung auf die Evangelisten. Was

[1]) Ich bemerke, dass ich zum genaueren Studium der oberen Teile des Mausoleums ein Gerüst benutzen konnte.

diese Scene aber so sehr bedeutsam macht, ist ihre grossartige Einfachheit. Selbst das herrliche Mosaik in S. Pudenziana in Rom (Garrucci IV, t. 208, De Rossi), das allein damit verglichen werden kann, ist nicht ganz so einfach, denn sein Kreuz ist reich mit Gemmen geschmückt,[1]) auch sind die Symbole dort sechsflügelig. Es dürfte wirklich nicht das geringste fehlen, ohne die Scene unverständlich zu machen, ganz hervorragend aber ist die Idee, jene Wunderwesen in die lichte Farbe des Goldes zu kleiden. Das Kolorit ist prachtvoll satt, und doch hat des Meisters Palette nur sechs Farben hergegeben, Gold, Blau in zwei Nuancen, Weiss mit Hellbraun nur der Plastik wegen, und Rot in sehr decenter Weise.

Aber nun wagt er etwas Kühnes, Überraschendes: Um die Kuppel herum, also auch die oberen Bögen der vier Lunulae begrenzend, läuft zwischen weissen Konturen eine persischrote prächtige Borte, auf der ein weiss umrandetes Band in Wellenlinien flattert. Die eine Seite des Bandes ist helloliv, die andere lichtblau gefärbt, so dass die Wellen derselben abwechselnd beide Farben zeigen. Gelichtet ist es mit Mattoliv (auch die blauen Teile) und Weiss, wodurch eine wunderbare Einheit und Plastik hervorgezaubert wird, und in seinen Bögen hangen kleine weisse Schnüre mit Blättchen von derselben Farbe.[2]) Die Wirkung dieses Streifens zwischen je zwei schwarzblauen Flächen ist bezaubernd! Er dürfte nicht fehlen, ohne dass der ganze obere Teil des Mausoleums düster und kalt aussähe, und doch drängt er sich trotz seiner Farbensattheit und Pracht nicht auf, — dafür sorgen schon die dunklen, ihn umgebenden Töne, — im Gegenteil wirkt er äusserst angenehm und harmonisch. Ich möchte ihn, obgleich auch die andern Mosaiken hervorragend schöne Farben tragen, doch für das gelungenste Stück des Kolorites erklären.

2.

Die Mosaiken des Tambours.

Jetzt aber gelangen wir aus dem leichten Reiche des Äthers auf festeren Boden. Zwar spielen die Scenen des Tambours auch nicht auf der Erde, sondern im Paradiese, aber das tiefe Kobaltblau des Grundes löst sich durcht lichtblaue Töne (wozu kleinere Würfel benutzt sind, als sonst) zu einem gelbgrünen

[1]) Allerdings wohl später.

[2]) Das Band in ähnlicher Form findet sich auch in den Fensterbögen von S. Lorenzo in Campo Verano zu Rom (Garr. t. 271. De Rossi), es ist aber rot und oliv gefärbt und läuft auf blauem Grunde. In derselben Basilika findet sich auch der einfache laufende Hund und die Fruchtguirlande, ebenso trägt Christus ein Goldkreuz.

Rasenteppich auf. Eine grosse Goldmuschel, gelichtet und schattiert wie die Evangelistensymbole, spreizt ihre Zacken wie ein Fächer über jedem der vier Felder. Von ihrem Kamme hangen drei sich schneidende weisse Perlenschnüre herab, ihre Zacken sind spitz, wie die Enden der Stäbe eines nicht ganz entfalteten Fächers, ihr Bart aber läuft in einen Vogelkopf[1]) aus, dessen weisser, stark gekrümmter Schnabel ihn als Adlerkopf charakterisiert.[2]) Es ist dies ein Ornament, wie wir es auf Sarkophagen häufig finden und wie es z. B. in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo in Ravenna kopiert worden ist. Seine Goldfarbe vermittelt auch den äusseren Zusammenhang des Mosaikes der Kuppel mit denen des Tambours. Unter der Muschel, inmitten der Felder öffnet sich je ein Fenster, dessen Innenwände auf dunkelblauem Grunde, von roten Streifen umgeben, mattrotes und lichtblaues wellenförmiges Gewölk zeigen,[3]) und zu beiden Seiten der Fenster steht je ein Apostel, also acht im ganzen.[4]) Diese Achtzahl statt der Zwölfzahl darf nicht auffallen, sie war durch den nach dem Prinzip der Vier geteilten Raum bedingt — womit ich übrigens keineswegs sagen will, dass diese Vier eine mystische Bedeutung habe. Im Gegenteil liegt mir nichts ferner, als eine derartige in der neuesten Zeit wieder sehr beliebte Zahlensymbolik. Diese Achtzahl der Apostel steht aber auch keineswegs einzig da. Sie findet sich z. B. auf zwei Sarkophagen des 4. Jahrhunderts (?) in der S. Francescokirche zu Ravenna (Garrucci bildet sie ab,) und dem unsern Gemälden zeitlich und auch sonst sehr nahestehenden Mosaik des neapolitanischen Baptisteriums. Auch im alten Baptisterium werden wir sie nachzuweisen versuchen. Dass die Figuren Apostel sind, beweisen die bekannten Typen des Petrus und Paulus. Sie tragen alle ein weisses, grau schattiertes Pallium, auf dem bei sechs Aposteln ein der römischen Eins ähnlicher oder H-förmiger dunkelpurpurner Calliculus angebracht ist, und eine weisse, bläulich schattierte Tunika mit dunklen Clavi; bei einem Apostel erscheint der Calliculus zweimal, bei einem (Paulus) fehlt er. Die Fussbekleidung sind schwarze Sandalen. Allen fehlt der Nimbus. Die Stellung der Apostel hat eine gewisse Gleichförmigkeit, nur zwei fallen aus dieser heraus, es sind die an der Ostwand[5]) stehenden Apostelhäupter Petrus

[1]) Montault p. 21 hält ihn für einen Taubenkopf und ein Symbol des heiligen Geistes, der also viermal dargestellt wäre! Natürlich sieht er dann in den Perlenketten die Gaben des heiligen Geistes!!

[2]) Er ist dreimal nach links, nur in der Südwand nach rechts gerichtet.

[3]) Die Ornamente in den beiden Fenstern Garr. IV. 231. 1. 2. sind spätere Ergänzung.

[4]) So auch Garrucci IV. p. 40. Montault p. 23 f. gefällt der Mangel der vier Apostel nicht, daher deutet er die vier goldenen Figuren in den Tonnen auf die übrigen Apostel. Hierüber weiter unten.

[5]) Wir sagten schon oben, dass das Mausoleum nach Osten gerichtet sei.

und Paulus. Beide erscheinen im Profil, nach innen gewandt, Petrus zur Rechten, Paulus zur Linken, wie es die Regel ist.[1] Die Typen sind hässlich, der sonst idealisierende Künstler hat Porträts angestrebt.[2] Petrus hat weisses, kurzes Haar mit einem Stirnwulst, an seine tonsura erinnernd, einen weissen, kurzen Bart, einen runden Kopf, ein tiefes, umrandetes Auge, eine hagere Wange, eine kurze Nase. Das Haupt ist leicht gehoben, der rechte Arm mit offener Hand hebt sich gleichfalls; an der rechten Schulter wird die Tunika sichtbar, während die Untertunika, wie bei allen, fehlt; die Linke, verhüllte, rafft das Pallium empor und hält einen schwarzen Schlüssel, dessen Bügel zu erkennen ist.[3] beide Füsse sind nach links gerichtet, das rechte Bein ist Standbein, das linke Spielbein.

Pauli Figur ist grösser, als die des Petrus. Er hat spärliches braunes Haupthaar, ein kleines Hinterhaupt, eine hohe Stirn, ein grosses Auge, eine etwas gebogene lange Nase, einen braunen, runden Bart, der aber viel reicher ist, als der des Petrus. Haupt und Rechte sind gleichfalls erhoben, die Linke, das Pallium emporraffend, hält eine geschlossene Rolle, das linke Bein ist Standbein, das rechte Spielbein. Die Figur ist vorzüglich modelliert, sie verrät noch mehr als die andere, dass der Künstler Akt studiert hat.

Zwischen den Aposteln unter dem Fenster steht auf gelbgrünem Rasen eine weisse, grau schattierte, sehr plastische Schale, um deren äussere Höhlung ein Orangeband läuft. Sie ist mit hellblauem Wasser gefüllt, zwei Tauben sitzen auf ihrem Rande. Die zur Rechten trinkt aus der Schale, die zur Linken wendet den Kopf nach links.[4] Das Gefieder ist weiss, Schnäbel und Krallen sind rot gefärbt. Diese Komposition ist eine sehr glückliche. Sie erinnert an die Kunst des pergamenischen Taubenmosaikes, dessen Kopie sich im Capitolinischen Museum zu Rom befindet, und ist bedeutend lebensvoller und natürlicher, als das fast geometrische Mosaik der mit Perlenketten spielenden Tauben im Hause des Faun zu Pompeji. Die hervorragende Meisterschaft im Kolorit zeigt sich wieder in dem Orangestreifen der Schale, der die Gruppe ungemein belebt.

---

[1]) cf. S. Pudenziana (Garr. IV, 208), S. Sabina, das jetzt zerstörte Mosaik über den Ecclesien (ib. 210. 1), das Baptisterium in Neapel (ib. 269), die wegen der zeitlichen Nähe hauptsächlich in Betracht kommen.

[2]) Es verdient hervorgehoben zu werden, dass Garrucci t. 230, 1 die Typen ganz vortrefflich wiedergegeben hat. Eine ausgezeichnete Kopie des Apostels Paulus hat die Rixdorfer Mosaikenfabrik von Puhl und Wagner 1898 anfertigen lassen.

[3]) Ich weiss nicht, ob er ursprünglich ist, es wäre vielleicht das erste mal, dass er auf den Mosaiken erscheint.

[4]) Es muss hervorgehoben werden, dass die Schnäbel aller Tauben durchaus gerade sind, während die Vogelschnäbel in den Conchen gekrümmt erscheinen.

Ich kann Garruccis Deutung der Tauben auf die Seelen der Gerechten (IV, p. 40) nicht zugeben. Übrigens lässt er es mit anerkennenswerter Vorsicht offen, ob sie nicht nur ornamental sind. Aber die Kunst des ganzen Raumes ist so einfach in ihrer biblischen Symbolik, dass durch derartige Deutungen, wie sie besonders bei Montault wuchern, eine Mystik hineingeheimnisst wird, die sich mit der vornehmen Klarheit der alten Kunst dieser Zeit nicht verträgt. Dass das Kreuz auf Christus geht, dass die trinkenden Hirsche den Psalmen entlehnt sind, daran wird natürlich niemand zweifeln; es ist eben biblische Symbolik; aber welcher unbefangene Beschauer könnte die Tauben auf Seelen der Gerechten deuten, zu welcher Exegese in der Schrift kein Anhalt zu finden ist? Sie werden gerade so ornamental sein, wie die Adlermuscheln, und geben der Komposition einen prächtigen Abschluss.

Die andern Apostel sind (mit einer einzigen Ausnahme) als Idealgestalten ohne Absicht der Porträtierung gedacht. Sie sind (immer mit der einen Ausnahme) bartlos mit einfachem braunem Haar gebildet, alle sechs en face, die Rechte ist stets erhoben, die Apostel links halten in der unverhüllten Linken eine geschlossene Rolle, die Linke der Apostel rechts ist bedeckt. Das linke Bein der Apostel zur Linken ist Stützbein, das rechte Spielbein, bei den Aposteln zur Rechten umgekehrt. Sie wenden sich wie Paulus und Petrus nach innen. Wir werden in ihnen, wie überhaupt in der älteren Kunst, keine Typen unterscheiden können, nur ein Kopf macht eine Ausnahme, es ist der des Apostels auf der linken Seite der Südwand! Weisses, struppiges Haar bedeckt das Haupt, ein spitzer, struppiger, weisser Bart das Kinn, die grossen Augen sind umrandet, das Gesicht ist hager — kein Zweifel! Hier ist ein Porträt beabsichtigt! Haben wir nun in der Folgezeit einen Apostel, dessen Porträt immer gleichartig und ähnlich wie dies gebildet ist? Allerdings. In den ältesten Mosaiken von S. Vitale, in S. Apollinare nuovo, in S. Pietro Crisologo, im Baptisterium von S. Giovanni in fonte, lauter ravennatischen Kirchen,[1]) findet sich das struppige Haar, der lange Bart, das hagere Gesicht, das tiefe umrandete Auge stets bei dem Bruder des Petrus, dem A n d r e a s. Es ist eine gewisse Ähnlichkeit bei den Söhnen des Jonas[2]) angestrebt, beide greisenhaft, beide hager, beide mit den umrandeten Augen, nur dass Andreas' Gesicht viel längere Formen hat. Wenn wir um

[1]) Es finden sich aber auch in Rom und sonst viele Parallelen zu diesem Typus, selbst noch in S. Marco zu Venedig. cf. Katakombe von Alexandrien (De Rossi, Bullett. August 1865), S. Zenone e Prassede-Rom (Garrucci t. 287, 1. 289, 1), S. Agata ib. (ib. t. 240, 2, 2), S. Maria in Domnica ib. (De Rossi Mus. 15. 16), Apsis der Basilica Lateranense ib. (ib. 24. 25), S. Maria Maggiore ib. (ib. 2), S. Maria nuova ib. (ib. 1), S. Giusto-Triest, wohl noch nicht publiziert.

[2]) Ev. Johannis 21, V. 15.

Petri Kopf einen Kreis beschreiben können, so können wir um das Haupt des Andreas eine Ellipse legen. Wir haben also hier im Mausoleum der Galla Placidia vielleicht das erste Beispiel, das historische Prototyp eines Andreasporträts festzustellen.

In der Lunula gegenüber den beiden grossen Aposteln sehen wir dieselbe Taubenschale, in den andern beiden Lunulae steht eine Vase mit breitem Rande, gewölbtem Bauch, kleinem Fuss, zwei Henkeln oder ohne Henkel, mit demselben Orangeband, aus der ein kleiner überfliessender Springbrunn steigt, und zu beiden Seiten auf dem Rasen steht nach innen gewandt je eine Taube von derselben Farbe, wie die Schalentauben.

Den Übergang zu den Tonnen vermittelt eine köstliche Goldguirlande von rot schattierten Weinblättern und Trauben auf dunkelblauem Grunde.

Was bedeutet nun die Darstellung des Tambours? Was wollen die Blicke und Gesten der Apostel? Sie vermitteln auf das wundervollste den Zusammenhang zwischen Kuppel und Tambour, was sie bewundernd anschauen, ist das Goldkreuz auf dem Sternenfelde. Nehmen wir diese Exegese nicht an, so stünde das Goldkreuz ganz allein, denn die Evangelistensymbole kehren ihm den Rücken. Aus der Paradieslandschaft blicken die Apostel empor zu ihrem erhöhten Meister in dem höchsten Himmel, ein Gedanke, wie er sich häufig in den unsern Gemälden am nächsten stehenden Mosaiken findet, nur dass hier für Christi historische Gestalt das einfache Kreuz gesetzt ist. Wer die Conchen als den heiligen Geist deutet,[1] zu dem die Apostel emporschauen, zerstört den Gedanken dieser grandiosen Komposition.

3.

Die Gurtbögen vor den Tonnen.

Am äusseren Rande jeder Tonne ist ein Gurtbogen angesetzt, von denen sich der östliche und westliche entsprechen. Wir sehen auf ihnen ein Ornament grüner, spitzer Blätterlagen, mit Gold verziert, wie Schilfbündel. Die Spitzen sind mit Schwarz unterlegt; wir finden dasselbe Motiv im Baptisterium S. Giovanni in fonte zu Ravenna, dessen Mosaiken den unsrigen zeitlich und sonst sehr nahe stehen, wie wir später sehen werden.

Der nördliche Gurtbogen zeigt einen prächtigen, sehr komplizierten Mäanderstreifen, bei dessen Färbung der Meister seine ganze Palette verschwendet hat. Es ist nicht möglich, seine Buntheit zu schildern, aber in diesen gelben, orange-

[1]) Montault p. 21.

farbenen, zinnober- und dunkelroten, grün- und kobaltblauen, grünen Winkeln waltet ein bestimmtes Gesetz, das das ganze Band durchaus harmonisch erscheinen lässt. Die Vierecke des Mäanders sind immer hell- und dunkelgrün mit kleinen schwarzen, weiss gesternten Verzierungsstückchen. Keine Farbe drängt sich auf, ihre Stärke ist immer die gleiche, die Töne sind matt, wie die antiker Fussbodenmosaiken.[1])

Auf dem südlichen Gurtbogen findet sich eine Darstellung, die Garrucci leider nicht abgebildet hat, die aber von der höchsten Schönheit ist. Auf weissem Grunde (und das ist sehr bemerkenswert, weil der weisse Grund auf christlichen Mosaiken zu den grössten Seltenheiten gehört! cf. S. Costanza in Rom, Garrucci IV, t. 204—207[2])) erhebt sich aus zwei dunkelgrünen und blauen, mit goldenem Gitter- und Schuppenmuster gezierten Körben eine reiche Fruchtguirlande. Ihre grünen Blätter sind nach aussen blau abschattiert, auf jeder Seite der Guirlande sind verschiedene Früchte, links Pfirsiche, Granaten, Weintrauben und Äpfel, rechts violette geöffnete Früchte mit roten Kernen (Feigen?), Quitten, rote Beeren und Birnen. Leicht hineingestreute Goldwürfel lassen dies Fruchtgewinde wie gestickt erscheinen. In der Mitte der Guirlande aber liegt auf pfauenblauer, violett abschattierter Kugel,[3]) dem Prototyp aller blauen Kugeln auf ravennatischen Mosaiken, ein goldenes, leicht ausladendes, nach innen gerichtetes lateinisches Kreuz ohne Konturen. Das Ganze atmet eine feine, wundervolle Farbenharmonie. Montault p. 26 hat nicht nur Früchte, sondern auch Blumen gesehen und hält sie „au lieu des quatres (saisons) traditionnelles“ für Symbole von Frühling und Herbst — dann ist ja wohl der bunte Mäander des Pendants ein Symbol für Sommer und Winter? Man sieht, wohin die Symbolisierungsmanie führen kann! Und was soll darin Christi Symbol auf der Erd- oder Himmelskugel? Wozu alles erklären, was sich genügend als ornamentaler Schmuck erklärt? Übrigens finden wir ähnliche Guirlanden auch sonst, so in den mit unseren Mosaiken im inneren Zusammenhange stehenden Kirchen S. Vitale in Ravenna, in S. Cosmas und Damian in Rom,[4]) und im neapolitanischen Baptisterium.

---

[1]) In der Rixdorfer Mosaikenfabrik (Puhl und Wagner) sah ich Fragmente eines pergamenischen Pavimentmosaiks, unter denen sich ein ganz ähnlicher Mäander findet.

[2]) Es ist beachtenswert, dass die weissen Borten dieser Basilika nur Früchte und nicht Blumen zeigen.

[3]) Diese Kugel hat Montault übersehen. Sie findet sich auch mit dem Goldkreuz in der Guirlande in S. Agnese zu Rom, Garr. t. 274.

[4]) Die Abbildung fehlt bei De Rossi, ist aber von Garrucci t. 253 angedeutet.

4.

Die Mosaiken der Tonnen.

Von den Tonnenmosaiken entsprechen sich das nördliche und südliche, sowie das östliche und westliche. Das südliche ist, in der Längshasta des lateinischen Kreuzes stehend, doppelt so lang, wie das nördliche. In diesen beiden finden wir auf dunkelblauem Grunde zwischen kleinen hellblauen Blütensternen grosse bunte Blumensterne abwechselnd gestellt.

Es ist hervorzuheben, dass die Innenblume der einen Art weiss, die der andern rot ist, und nicht nur die Farben, sondern auch die Formen derselben geben uns eine interessante Lösung: Wir sehen zwei Blumen in stilisierter Form, die sich auf allen grossen Mosaiken Ravennas wiederfinden, nämlich Lilien und Rosen, nur dass sie hier nicht, wie auf den anderen Gemälden, naturalistisch behandelt sind. So erscheinen sie in zwei Epochen von S. Vitale, in der letzten Epoche von S. Apollinare nuovo, in den älteren Teilen von S. Apollinare in Classe, also in allen grossen Kirchen Ravennas.

Sowohl der untere Rand dieser beiden Tonnen, als auch der ganze Bogen ihrer Lunetten ist von einem auf den Rändern gelb abschattierten Goldband[1]) gebildet, auf dem nach oben und unten das Doppelmuster des „laufenden Hundes" erscheint. Seine Farbe ist dunkelblau, in der Mitte der von den aneinandergesetzten Kymata gebildeten Raute[2]) sind Goldpunkte. Es ist sehr interessant, dass wir genau dasselbe Muster, nur grün auf gold, in dem unserer Epoche nahestehenden Mosaik von S. Sabina in Rom (Garrucci IV, t. 210) wiederfinden. Die andern beiden Tonnen zeigen gleichfalls den blauen Grund. Ein reiches goldenes, rot und weiss schattiertes Rebengewinde überspinnt sie mit Trauben, Ranken und Blättern von beiden Seiten. In ihnen stehen auf der Basis des Gewölbes je zwei, im ganzen vier männliche Figuren. Sie sind goldig gefärbt, wie die Evangelistensymbole, ihre Kleidung ist Tunika und Pallium; Sandalen habe ich nicht konstatieren können; ihre Hände sind unter dem Gewand verhüllt, ihre jugendlichen, bartlosen Gesichter sind en face gegeben, einfaches, ungescheiteltes Haar bedeckt das Haupt. Auf dem Pallium erscheint wieder der Calliculus der Apostel im Tambour, wenigstens bei dreien der Figuren. In der Mitte der Tonne aber glänzt in viergeteiltem, mattblau und rötlich gefärbtem Lorbeerkranze das Goldmonogramm Christi mit Chi und Rho, leicht ausladend,

---

[1]) Gelbe Abschattierung des Goldes findet sich u. a. im Gewölbmosaik von S. Vitale und bei den Guirlandenstreifen der neapolitanischen Taufkapelle.

[2]) Genauer des sphärischen Vierecks.

mit geschlossenem Rhohaken, am dunkelblauem Grunde, und rechts und links zwischen den Hasten des Chi finden sich Alpha mit geknickter Querhasta und die Uncialform des Omega.

Was bedeuten nun diese vier Figuren? Montault sieht in ihnen, wie schon oben gesagt, die fehlenden vier Apostel.[1]) Allein es sprechen viele Gründe dagegen. Zunächst ist die Goldfarbe auffallend. Weshalb die fehlenden vier Apostel wie Bronzefiguren schaffen, wo doch die anderen in natürlichen Farben erscheinen? Auch die Haltung der Hände ist eine ganz verschiedene von denen der acht Apostel, vor allem aber wäre es eine unserem Künstler nicht zuzutrauende Geschmacklosigkeit, in den Tonnen das zu ergänzen, was er im Tambour nicht darstellen wollte oder konnte, nur um das Prinzip der Zwölfzahl durchzuführen, das, wie wir oben gesehen, keineswegs ein bindendes war. Unser Meister hatte es nicht nötig, aus der Not eine Tugend zu machen. Wir möchten in dieser Vierzahl eher die Evangelisten sehen, besonders, da sie auch die Farben der Symbole tragen. Es wäre hier eine andere Variation der Kuppelscene, statt des einfachen Kreuzes das Monogramm im Kranze, statt der Symbole die Figuren selbst. Doch können es auch gar wohl die vier grossen Propheten sein, wenn man sich an die Wiederholung stösst, und wir hätten von unten nach oben eine historische Entwicklung: Christus von den Propheten vorhergeschaut, von den Aposteln geschaut, von den Evangelisten verkündet. Aber mit Sicherheit wird sich die Frage nicht lösen lassen.

Dem Muster des laufenden Hundes in den beiden andern Tonnen entsprechend finden wir an den Basen dieser Tonnen und um ihre beiden Lunetten herum auf Goldgrund ein dunkelblaues Mäandermuster, und zwar an der Ostwand eine Form, die an aneinandergestellte cruces suasticae erinnert, während die andere die Form der Crux emissa zeigt.

5.

Die Mosaiken der östlichen und westlichen Lunette.

Die Ost- und Westlunette trägt fast dieselbe Darstellung. Beiden gemeinsam ist ein dunkelblauer Grund, der durch ein viereckiges Fenster[2]) unterbrochen wird, und auf jeder Seite des Fensters eine aus der Mitte des grünen Bodens

[1]) Der vorsichtige Garrucci giebt keine Deutung.

[2]) Die oberen Teile der Fensterbögen sind zerstört. An den Seiten sehen wir rechts blaue und grünblaue Schräglinien auf Rot mit weissen Konturen, links dieselben Ranken, wie bei der Nordlunette, s. u.

wachsende Akanthosranke, die sich in viele Spiralen verzweigt.[1] Ihre Hauptfarbe ist Grün und Gold, daneben findet sich auch Zinnoberrot und Hellblau, aber ihre Buntheit wird durch den tiefdunklen Grund angenehm gedämpft.

Beiden gemeinsam sind ferner die mitten in den Rankenwindungen stehenden, sich nach innen wendenden Hirsche, die aus dem Gewässer in der Mitte trinken wollen. Sie haben hellbraune Farbe, dunkelbraune Schatten; auf dem Rücken der Hirsche in der Ostlunette finden sich Goldpunkte. Ihre Formen sind etwas steif, wieder fast heraldisch, das Geweih ist sehr einfach gebildet, seine Äste sitzen ohne Bögen in spitzem Winkel am Stamme. Garrucci hat auf t. 232 ihre Ohren merkwürdig stilisiert und ihre Köpfe schweinsartig gestaltet, aber so schlimm sehen sie im Originale nicht aus. Das Wasserbecken zwischen ihnen ist hellblau und weiss gefärbt und von goldgrünem Rasen umgeben, dass es fast wie ein Nest aussieht. Auf der Ostseite sind seine Wellen ruhiger, als auf der Westseite, sie sind aber auf beiden Seiten eigentümlich stilisiert. Während die Vegetation um den kleinen Teich der Westseite sehr einfach durch Rasen und die zu beiden Seiten aufschiessende Akanthosranke gebildet wird, zeigen sich auf der Ostseite kleine rote und weisse Blüten und rechts ein rot und weiss geschachter Schilfkolben.

Über die Deutung der Scene kann kein Zweifel sein, sie ist eine Illustration der Psalmenstelle (41. 2, 3): „Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, desiderat anima mea ad te, deus." Dass dies in der christlichen Kunst häufiger vorkommende Bild auch auf die Taufe Bezug hat, ist zwar von Montault p. 24 ausgesprochen, aber nicht bewiesen. Für unsere Darstellung kommen hauptsächlich die Hirsche des neapolitanischen Baptisteriums in Parallele. Das Wasserbecken (nicht als sprudelnde Quelle gebildet) geht schriftgemäss nicht auf Christus,

[1] Bereits Hübsch (Rev. arch. 1874, p. 96—100) findet zwischen diesem goldenen Rankenwerk und dem in Rom, Exedra der Kapelle der Rufina und Secunda, Lateran, einen innigen Zusammenhang und lässt das ravennatische Mosaik vom römischen beeinflusst sein. Kraus (Gesch. d. chr. Kunst, I, p. 411) schliesst sich ihm an (ebenso Müntz und de Rossi) und lässt die römische Darstellung etwa 50 Jahre älter sein, als die ravennatische. Ich möchte mich eher für das Umgekehrte entscheiden. Es zwingt uns nichts, die römische Darstellung durchaus in das Ende des 4. Jh. zu setzen, sie kann ebensogut in der Mitte des 5. Jh., vielleicht etwas später, als die ravennatische, entstanden sein. Dies aber für wahrscheinlicher zu halten, als das erste, bestimmt mich der Umstand, dass der Meister von Ravenna nicht nur die Ranken aus vergoldeter Bronze gedacht hat, sondern für diese Art der Darstellung auch sonst in seinen einzigartigen Evangelistensymbolen und den vier Propheten eine besondere Vorliebe bekundet hat, die auch prächtig mit seiner in den Formen heraldisierenden Richtung harmoniert. Ich halte daher das Mausoleum für das Vorbild aller ähnlichen Darstellungen. Ausserdem aber passt der Blaugrundstil des römischen Gemäldes nicht mehr in das 4. Jh. hinein. Vgl. auch das zum orthodoxen Baptisterium Gesagte.

sondern auf Gott, mag aber gar wohl hier als Symbol Christi gedacht sein. Anders sind dann die so häufig abgebildeten Paradiesesströme zu deuten, die neben der Darstellung des Gotteslammes, gewöhnlich zu seinen Füssen, vorkommen. Doch genügt für die Deutung unserer Scene vollauf die Hinweisung auf die Psalmenstelle.

6.

Das Mosaik der südlichen Lunette.

Über der Eingangsthür, von keinem Fenster unterbrochen, ist uns ein Mosaik erhalten geblieben, das vielleicht das schönste aller altchristlichen Mosaiken ist, die Darstellung des himmlischen Hirten. Aber unser Meister hat sein Vorbild dazu nicht in vorhandenen Denkmälern, wie z. B. in den Katakomben gesucht, in denen sich ein ganz bestimmter Typus entwickelt hatte, vielmehr schuf er etwas ganz Originelles. Unter lichtblauem Himmel erscheint eine Landschaft von Felsblöcken, grau, braun, weiss gefärbtes Gestein, an Kalkbildungen erinnernd, nach unten zu seltsame Stufen bildend, auf dem spärliche Vegetation[1]) zu sehen ist, mehrere Grasstauden und Sträucher, deren botanische Namen ich nicht zu definieren vermochte. Mitten im Felsgestein sitzt, leicht nach links gewendet, eine Prachtgestalt. Eine Goldtunika mit dunkelblauen Clavi hüllt die schlanken Glieder, deutlich ihre schönen Formen zeigend; an der linken Schulter oben und über dem Schosse zeigt sich ein dunkelpurpurnes Pallium. Die Untertunika fehlt, an den graziös gestellten Füssen sind schwarze Sandalen. Lange goldbraune gescheitelte Locken wallen vom Haupte bis auf die Schultern herab, das bartlose Antlitz, freundlich und jugendlich, zart und vornehm, erscheint wie ein Apollotypus. Der Blick haftet nicht auf einem Gegenstand der Scene, er trifft auch nicht den Betrachter, er schaut ins Leere, wie die Götterköpfe des Praxiteles. In vornehmer Ruhe sitzt oder besser thront diese königliche Gestalt, die, wenn sie sich erheben würde, über den Rahmen der Lunette hinausragen würde. Ein Nimbus ohne Umrandung glänzt goldig hinter dem schönen Kopf, die linke Hand hält ein langes lateinisches, leicht ausladendes, etwas zu weit nach vorn auf den Boden gesetztes Goldkreuz, die rechte packt kosend ein von rechts herzutretendes Lamm an der Schnauze,[2]) ohne dass sich ihm das Haupt zuwendet. Je ein Lamm steht zu beiden Seiten

[1]) Von Montaults „abondante végétation“ p. 25 habe ich nichts finden können. „Abondante“ wäre sie, wenn die Felsen, wie z. B. in S. Vitale, mit Grün bedeckt wären.

[2]) Ungenau Montault p. 25 „en la prenant par la tête“.

nach aussen zu, den Kopf nach innen gewandt, etwas tiefer liegt je ein Lamm in derselben Körper- und Kopfstellung (das auf der linken Seite ist samt der ganzen linken Ecke zerstört und falsch ergänzt, aber man erkennt noch gar wohl die oberen Umrisse der alten Figur), und als Pendant zu dem den Kopf erhebenden, geliebkosten Lamme findet sich links ein anderes in der Stellung des linken oberen Tieres, von dem drei Füsse ergänzt sind, so dass die ganze Herde sechs Glieder umfasst. Die Lämmer sind weiss gefärbt, ihre Gesichter sehr gleichförmig, ihre Körper wieder etwas heraldisch, ja, ihr Fell wird durch grosse, spitze, dunkelgrau schattierte Schuppen gebildet, wie in der Kuppel die Federn des Adlers. Keine Beschreibung aber erreicht die vornehme Ruhe, die über dem Ganzen liegt. Der schöne Hirt spielt mit der Herde, aber sein Nimbus und sein goldpurpurnes Gewand zeigen, dass er kein gewöhnlicher Hirt ist, sein Blick in den Äther zeigt, wohin er seine Schafe führen will, das Goldkreuz in der Linken aber deutet auf den Weg, den er zu dieser Führung einschlagen will. Wir sehen hier nicht sowohl den guten Hirten, der, wie gewöhnlich auf den Darstellungen altchristlicher Kunst, ein verlorenes Schaf auf den Schultern zur Herde zurückträgt, wir haben hier einen König, dessen Prachtgestalt vorübergehend auf der Erde weilt, um ein Schaf der Herde liebkosend in sein Reich zu führen, eine Scene von so rührender Tiefe, dass keine bessere und schönere in der letzten Ruhestätte einer Fürstin dargestellt sein könnte.[1]) Sehr hübsch und durchaus annehmbar zitiert Montault p. 25 Anm. 2 die Stelle Johannis 10, 7. 9: „Ego sum ostium ovium etc.“, wodurch auch die Stellung dieser Lunette am Eingange des Mausoleums motiviert erscheint.

7.

Das Mosaik der Nordlunette.

Wir treten jetzt vor eine Darstellung, die zu den rätselhaftesten der ganzen christlichen Kunst gehört. Mit absoluter Sicherheit könnte sie sich nur durch zeitgenössische Urkunden lösen lassen.

---

[1]) Ob es nur ein Zufall ist, dass die Schafe nicht männlich (sondern weiblich?) dargestellt sind? Cf. dagegen die Mosaiken Garrucci IV, t. 207, 1. 213. 253. 270, 1, 2 (hier auch ein Hirt!). 286. 292. 294, wo sie sämtlich als Widder erscheinen! Nach Garruccis Mosaiktafeln ist das Gotteslamm (mit Ausnahme von t. 286) immer geschlechtslos dargestellt, so t. 238. 239, 1. 260. 267, 2. 290, besonders 253, 292 und 294, wo die dasselbe umgebenden Schafe Widder sind. In De Rossis Publikation findet sich dieselbe Erscheinung bei den Mosaiken S. Cecilia in Trastevere, S. Giovanni Evangelista, S. Maria in Trastevere, S. Cosma e Damiano, dagegen nicht in S. Prassede (wie auch bei Garrucci) und S. Clemente, welche Basilika Garrucci nicht aufgenommen hat.

Die Lunette ist von einem viereckigen Fenster unterbrochen, in dessen Rahmen sich folgendes Ornament findet. Auf Dunkelblau in gelben Kreisen leuchtet ein gelbes Sternmonogramm in der Mitte. Die Seitenstreifen sind dunkelgrün mit hellgrünen Ranken, an denen weisse, rote und blaue kleeblattartige Blüten hangen.

Der Grund der Lunette ist dunkelblau, aber meist von grauem Rauche[1]) erfüllt, der von einem roten und goldigen Feuer stammt, in welchem goldene Holzscheite brennen. Sehr schön ist das glühende Holz durch die Metallfarbe gegeben.[2]) Die Flammen lodern inmitten der Scene unter dem Fenster, über ihnen steht ein perspektivisch richtig konstruierter Rost auf vier Füssen, an denen sich Rollen befinden. Der Rost ist golden gefärbt, er hat in seinem Viereck einen Längsstab und drei Querstäbe. Der Boden ist grün gefärbt. In der linken Ecke der Lunette steht ein perspektivisch falsch konstruierter goldener, mit Weiss belichteter, mit Braun schattierter Schrank. Er hat einen dreieckigen Giebelaufsatz, vier Füsse, zwei übereinanderliegende Fächer und zwei geöffnete Thüren mit je zwei rechteckigen Füllungen. Sein Inneres ist schwarz, in seinen Fächern liegen je zwei weisse Bücher mit roten Deckeln und roten Schlussbändern nebeneinander. Die Inschrift über dem oberen links ist bis auf die Buchstaben (V)S zerstört worden, aber jetzt richtig als „Marcus" rekonstruiert. Daneben findet sich, wie alle Inschriften weiss auf dem schwarzen Grunde: „Lucas", darunter „Matteus" und „Joann es". Die Querhasta des A ist gerade, die Hasten des M stehen schräg, seine Mittelhasten berühren nicht die Grundlinie.

Auf der rechten Seite sehen wir eine männliche Figur nach der Mitte schreiten. Ihre Kleidung ist wie die der Apostel des Tambours, ihr Pallium trägt zwei Calliculi, die einem auf den Kopf gestellten lateinischen T gleichen. Sie ist in heftigster Bewegung, denn das Pallium flattert zu beiden Seiten auseinander, und die Achse des Kopfes liegt in einer Linie mit dem rechten Stützbein. Sie wendet sich dem Roste zu. Der Kopf trägt braunes, krauses Haar ohne Scheitel und einen braunen Bart, das Antlitz mit der schmalen Nase will Porträt sein. In der Linken hält sie von unten ein offenes Buch mit rotem Deckel, dessen rote Schlussbänder mit kleinem Schlussblatt weit herabhangen. Die Schrift des Buches ist durch schwarze Zeichen angedeutet, die in vier Linien stehen. Die Rechte hält ein auf der rechten Schulter liegendes, mit schwarzen Konturen umgebenes, leicht ausladendes lateinisches Goldkreuz, dessen Kreuzung über der linken Schulter erscheint, während das Haupt von einem goldenen Nimbus ohne Kontur umgeben ist. Wo das Kreuz rechts den Nimbus

---

[1]) Bei Garrucci, t. 233, 1 nicht zu erkennen.

[2]) Unser Meister hat überhaupt das Bewusstsein der Durchsichtigkeit des Goldes bei Nimben und Flammen noch nicht verloren, wie wir noch sonst sehen werden.

schneidet, sind weisse Flecke erkennbar, in denen Williams[1]) das hebräische Wort „Adonai" erkannte. Diese Erklärung ist absolut unmöglich. Wir führen nur folgende Gründe an: 1. Das Kreuz liegt ganz deutlich nicht vor, sondern hinter dem Nimbus,[2]) weshalb auch seine schwarzen Konturen da aufhören, wo es den Nimbus berührt. Schon die einfachste Perspektive musste das fordern. 2. Die weissen Flecke sind keine Buchstaben, denn ihre oberen Enden verschmelzen mit einander. Das erste Zeichen könnte auch bestenfalls nur ein Samech sein. 3. Die Grenzlinie des weissen Fleckes rechts liegt genau in der Fortsetzung des Nimbusrandes,[3]) und dieser Umstand führt uns denn auch zur einzig denkbaren Lösung der Frage: Unser Meister hat das Bewusstsein der Durchsichtigkeit des Nimbus nicht verloren, weshalb er auch keinen Nimbus konturiert hat. Wenn aber das Kreuz hinter dem Nimbus lag, so musste es naturgemäss hindurchschimmern, und dies hat unser Künstler, wie er immer das Licht seiner Goldfiguren giebt, durch weisse Töne markiert, die genau in der Richtung des Kreuzes liegen. Daher ist Williams so sehr bestrickend klingende Hypothese gänzlich verfehlt und unmöglich. Schon allein das Aufhören der Kreuzkonturen hätte ihn zur einzig denkbaren Lösung führen müssen. Der schöne Gedanke, hier die erste hebräische Inschrift auf einem christlichen Denkmal des Westens gefunden zu haben, bleibt daher leider eine misslungene Hypothese. Was aber stellt diese wunderbare Scene dar? Die Exegese dreht sich stets um die männliche Gestalt zur Rechten.

Ciampini (I, 227) und Hübsch[4]) haben in ihr Christus gesehen. Diese Erklärung aber ist absolut unmöglich, denn 1. trägt Christus auf den älteren Mosaiken von Ravenna keinen Bart,[5]) 2. ist sein Haar immer gescheitelt, 3. trägt er auf allen Mosaiken Ravennas ein purpurnes Pallium, eine purpurne Tunika und Untertunika;[6]) es dürfte wohl überhaupt nicht möglich sein, auf den Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts einen weissgekleideten Christus nachzuweisen, denn wenn er nicht in Purpur gehüllt, so zeigt sein Gewand die Goldfarbe,[7]) 4. ist dieser Kopf nichts weniger als ein Christustypus, dazu ist der Ausdruck viel zu unbedeutend und individuell und sind die Augen viel zu klein. Diese Hypothese

---

[1]) Bull. d'arch. chrét. 4. serie, p. 171 f.

[2]) Bei Garrucci l. c. falsch gezeichnet.

[3]) Bei Garrucci l. c. nicht zu erkennen.

[4]) So auch Ricci d. Ä. in seinem Katalog und J. Durand, Annal. arch., t. XX, p. 121 f.

[5]) Die Figur des guten Hirten darf hier nicht geltend gemacht werden, weil Christus eben symbolisch nur als Hirt und nicht als historischer Typus erscheint.

[6]) Selbst die Hirtenfigur hat ein purpurnes Pallium!

[7]) Auch in S. Cosmas und Damian trotz De Rossis Tafel. In S. Lorenzo-Rom hat er eine weisse Untertunika.

ist also durchaus abzuweisen, wie das auch Crosnier, Garrucci, De Rossi, Richter, Montault und andere gethan haben.

Die meisten der Archäologen aber, wie Garrucci, De Rossi u. a. halten diese Gestalt, durch den Rost dazu bewogen, für den heiligen Laurentius und sehen sowohl in dem Kreuz, als auch in dem Buch die Abzeichen des Diakonen. Prüfen wir einmal diese Hypothese, so müssen wir zunächst nach Paralleldarstellungen des Märtyrers in der Mosaikenkunst suchen. Es konnen zeitlich für uns nur zwei in Betracht kommen, nämlich das Mosaik von S. Apollinare nuovo in Ravenna (Garrucci IV, t. 242, 3) und das der Kirche S. Lorenzo in Campo Verano in Rom (ib. t. 271).

In der ravennatischen Basilika, deren Künstler unser Mausoleum gekannt haben muss, sehen wir den Heiligen im Gegensatz zu allen andern mit einer Goldtunika bekleidet, ein Zeichen, dass er in Ravenna hohe Ehre genossen hat.[1]) Sein Porträt aber, sehr gross blickende Augen und ein spärlicher Bartanflug, hat wenig Ähnlichkeit mit unserem. In der römischen Kirche aber ist er nach Garrucci ganz bartlos abgebildet.[2]) Er hält freilich ein Buch, aber kein grosses Kreuz, sondern einen Kreuzstab. Sehr interessant ist hier seine Goldkleidung, wie er sie auch in S. Apollinare trägt. Diese Parallelen also machen uns die Hypothese keineswegs sicher.

Was aber soll der flammende Rost, der Evangelienschrein?

Die ältere Schule hat behauptet, Christus verbrenne hier ein arianisches Buch. Sie hat in dem Gegensatz zu dem Evangelienschrein und aus der heftigen Bewegung der Gestalt vermutet, dass das Buch in der Linken des Heiligen ins Feuer geworfen werden soll. Und in der That macht der „Schwung", der in der Gestalt liegt, dieselbe zur unruhigsten des ganzen Raumes.

Da sie nun aber, wie wir gesehen haben, auf keinen Fall Christus darstellen kann, und sich bei der Deutung auf Laurentius (trotz Montault, p. 26, der aus der Not eine Tugend machen will[3])) der Evangelienschrein und die Bewegung der Figur nicht genügend erklärt, auch die Porträts der Paralleldenkmäler keine Ähnlichkeit zeigen, so müssen wir die Figur aus sich selbst und ihrer Umgebung

---

[1]) Das beweist auch das von Montault p. 26 Anm. 2 aus S. Fortunatus angeführte Citat über die Kirche des heiligen Andreas zu Ravenna, wo Reliquien des Märtyrers Laurentius aufbewahrt wurden, woraus aber noch gar nichts über ein Mosaikbild desselben folgt; ebenso der Umstand, dass ihm Galla Placidia eine Kirche baute.

[2]) In De Rossis Publikation zeigt er leichten Bartanflug und ist dem Typus von S. Apollinare durchaus ähnlich.

[3]) Er stösst dabei auf die Schwierigkeit, über die er sich hinwegsetzt, ohne ein Wort darüber zu verlieren, in dem Schranke vier Evangelien und in des Heiligen Hand noch ausserdem ein Evangelium zu haben!

heraus zu exegesieren versuchen und finden dabei folgendes, zwischen den Auslegungen beider Richtungen liegendes Resultat:

Wir sehen einen heiligen (Nimbus) Märtyrer (Kreuz), der im Begriff ist, ein ketzerisches (arianisches? Der Gegensatz zu den Evangelien!) Buch zu verbrennen. Der Meister hat statt einer emporlodernden Flamme, was er wegen des Fensters in der Mitte nicht konnte, einen Rost gebildet, der sehr gut den Raum unter dem Fenster ausfüllt. Ich bin überzeugt, dass, wenn der Rost nicht dargestellt wäre, kein Archäolog der Welt auf die Deutung auf Laurentius verfallen wäre. Wir dürfen aber noch mehr schliessen: Die Verbrennung des Buches ist vielleicht der Grund des Martyriums gewesen. Und da in den Denkmälern unserer Epoche das Kreuz keineswegs als allgemeines Zeichen für das Martyrium dargestellt wird, sondern sich nur in Christi und Petri[1]) Hand findet, die wirklich gekreuzigt worden sind,[2]) während sich z. B. auf dem schon erwähnten Mosaik von S. Lorenzo in Rom der Kreuzstab in Laurentius' Hand deutlich von dem Kreuze des Herrn und Petri unterscheidet und das Abzeichen des Diakonen ist,[3]) so dürfte der Schluss nicht zu kühn sein, dass auch unser Heiliger gleich dem Herrn[4]) und seinem grossen Apostel gekreuzigt worden ist. Dass man aber die Geschichte seines Martyriums in der Gruft der Galla Placidia abgebildet hat, zeigt, dass er mit der Kaiserschwester in irgend einem uns unbekannten Zusammenhange gestanden haben muss. Ich lasse aber auch die Laurentiushypothese als nicht unwahrscheinlich gelten. Vgl. z. B. Garrucci t. 84, 3. 89, 3. 100, 1. Eine endgültige Lösung könnte die ganze Frage nur durch Auffindung zeitgenössischer Urkunden über dies Gemälde erhalten.

---

[1]) cf. Ev. Johannis 21, V. 18. Auf den Sarkophagen wird das Kreuz geradezu Petri Abzeichen.

[2]) So berichtet De Rossi (Bull. 4. ser., t. I, p. 171 ff.), dass Sixtus III. (432—440) in S. Maria maggiore zu Rom Märtyrer in Mosaiken darstellen liess, zu deren Füssen ihre Marterwerkzeuge abgebildet waren. Das von ihm l. c. angeführte Mosaik aus S. Agnese sulla via Nomentana in Rom, wo wir die Heilige über einem Schwerte und zwei Flammen, ihren Marterwerkzeugen, dargestellt finden, kann hier nicht in Parallele kommen, da es erst ungefähr 200 Jahre später unter Papst Honorius I. (625—638) (cf. Garrucci IV, p. 87) hergestellt worden ist. In der Kirche S. Clemente in Rom findet sich auch Laurentius über seinem Roste dargestellt, ein Mosaik, das aber mit unserer Epoche in keiner Beziehung mehr steht. Das „sub pedibus" des Berichtes aber würde zu unserer Darstellung auch nicht passen, denn der Rost ist in seiner Stellung kein Attribut.

[3]) cf. Montaults Ausführung p. 27 und Anmerkung 2. 3.

[4]) Man beachte auch die Parallele mit dem Kreuz der Hirtengestalt.

8.

Datierung, Technik und Kunst der Mosaiken des Mausoleums der Galla Placidia.

Über die Datierung unserer Mosaiken kann kaum Zweifel bestehen:

Das Mausoleum wurde für Galla Placidia, die Tochter Theodosius des Grossen, die Schwester der Kaiser Honorius und Arkadius, erbaut, sein Schmuck wird also vor ihrem Tode, der in das Jahr 449 fällt,[1]) vollendet worden sein. Es ist müssig, mit Crosnier (cf. Montault p. 28) ein bestimmtes Jahr festsetzen zu wollen; diese Gemälde sind nicht das Werk eines Jahres, und es genügt völlig, sie in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts zu datieren. Dies passt auch vortrefflich zur Datierung des von ihnen beeinflussten Bilderschmuckes des neapolitanischen Baptisteriums. Hieraus geht aber auch hervor, dass die Mosaiken ein einheitliches Werk sind und nicht verschiedenen Epochen angehören können.

Stellen wir nun das zusammen, was wir über die Technik und Kunst in engerem und weiterem Sinne gefunden haben: Die Palette unseres Meisters ist eine sehr reiche, an dem genannten bunten Mäander können wir dies am besten erkennen. Die Würfel der Fleischteile sind ebenso gross, wie die der übrigen Teile. Kleinere Steine sind nur im Tambour bei der mattblauen Übergangszone des tiefblauen Grundes zum gelbgrünen Rasen in Anwendung gekommen.

Die Profilköpfe, der landschaftliche Hintergrund der Nord- und Südlunette zeigen uns noch die Nachklänge der ersten klassischen Periode der Mosaikenkunst, wie wir sie in S. Pudenziana in Rom bewundern, der blaue Grund deutet den Übergang an. Die Silberfarbe ist noch nicht verwendet, wie es z. B. bei Petri Schlüssel hätte geschehen können, natürlich auch nicht Perlmutter.

Die Figuren sind richtig und lebensvoll gezeichnet und beweisen, dass der Meister den menschlichen Korper studiert hat, sie „stehen“ alle, der Faltenwurf ist vortrefflich, besonders bei dem Gewande des Märtyrers, und zeigt, dass die Gewänder auf den modellierten Körper gezeichnet worden sind, die Figuren sind wirklich „angekleidet“. Von der idealen Schönheit des guten Hirten ist bereits gesprochen worden, und alle diese Züge, auch nicht zum wenigsten die Ornamente der verschiedenen Mäander und des „laufenden Hundes“, verraten den innigsten Zusammenhang unserer Kunst mit der Antike. Ich kann nicht mit Labarte, Bayet, Strzygowski, Schnaase und Dobbert annehmen, dass sich schon

---

[1]) Kraus, G. d. ch. K. I, p. 427: 27. Nov. 450.

hier byzantinischer Einfluss zeigt. Zunächst kennen wir ja gar keine byzantinischen Werke vor unserem Mosaik, können also auch keine Parallelbeziehungen finden. Und warum durchaus auf Byzanz gehen? Kann sich denn keine autochthone Kunst entwickelt haben? Doch ist hierüber bereits gesprochen worden. Über das Kreuz in Christi Hand cf. l'archivo storico dell'arte 1891, p. 382 (Montault p. 25). Ich würde mit dieser Kritik vorsichtig sein, wenn sich auf unsern Mosaiken auch nur ein einziger Zug von dem fände, was man „byzantinisch" zu nennen beliebt.

Verschiedene Dinge aber sind es, die spezielle Schlüsse auf die Künstlerindividualität unseres Meisters zulassen.

Von seinem prachtvollen Kolorit, das in der christlichen Kunst kaum seinesgleichen finden dürfte, ist schon wiederholt gesprochen worden. Er versteht es, die sattesten Farben mit den leichtesten in anmutigsten Wechsel zu stellen, man vergleiche z. B. seine rote Borte mit dem ganz matt getönten Bilde des himmlischen Hirten.

Wo er Idealtypen schafft, bringt er Klassisch-Schönes hervor, wo er zu porträtieren versucht, werden die Gesichter hässlich. Diese Kunst ist erst im kommenden Jahrhundert zur Blüte gelangt.

Eine seiner hervorstechendsten Eigentümlichkeiten aber ist das Heraldische. Ausser den naturalistischen Tauben ist nicht ein einziges Tier in den gewohnlichen Formen gebildet.[1]) Ich erinnere nur an den Löwen und an die Schuppenfelle der Schafe. Das steht mit seinem Hange zur Symbolisierung in Beziehung. Wir haben nur eine einzige historische Scene in der Nordlunette, alle anderen Scenen stehen auf dem Boden biblischer Symbolik.

Wo er seine Pflanzen nicht stilisiert, wie in der nördlichen und südlichen Tonne, sind sie prachtvoll naturalistisch, so das goldige Rebenband und die herrliche Fruchtguirlande. Ich hebe noch einmal hervor, dass er das Gold der Mäanderbänder gelb abschattiert hat.

Mit seiner heraldischen Richtung aber hängt auch etwas anderes zusammen: Seine Vorliebe für das Gold. Wir finden es bei allen Kreuzen, bei den Evangelistensymbolen, den Rebengewinden mit ihren Figuren, dem Evangelienschrein, dem Roste, aber nicht so, als wäre es überladen angewandt, wie in späterer Zeit; es wirkt immer decent und nicht aufdringlich, man kann sich alle die goldigen Gegenstände aus vergoldeter Bronze denken, ohne eine zu grosse Verschwendung zu sehen. In diesem Zuge steht unser Meister einzig da, er giebt seiner Kunst etwas Monumentales.

---

[1]) Wir werden sehen, wie sich dies Prinzip in der Folgezeit gänzlich verändert.

Summa summarum haben wir in unsern Mosaiken eine auf dem Boden der Antike stehende symbolisch-ideale Kunst, die noch ganz aus dem Quellborn der Glaubenstiefe des Urchristentums geschöpft hat. Die Symbole sprechen für sich selbst, wir sehen noch keine Spur der Mystik oder Allegorie späterer Epochen, was uns aber am meisten entzückt und erquickt, ist die erhabene, unerreichte Einfachheit und der feierliche, religiöse Ernst. Dieser wundersame Raum war würdig, die Leiber von Kaisern zu bergen, seine Kunst will ihre Seelen zu dem Kaiser des Himmels geleiten, der sich hier wie ein Hirt unter seinen Schafen niedergelassen hat. Wie ein uralter Cantus firmus tönt uns die Harmonie der Farben und der Kompositionen an, wie ein Mahnruf an das, was man in unsern Tagen christliche Kunst zu nennen wagt.

Das orthodoxe Baptisterium.

Allgemeines.

Im Schutzkreise des Domes von Ravenna steht ein achteckiger, kleiner Kuppelbau, der den Namen des ravennatischen Heiligen und Bischofs Ursus (379—98, nach Garrucci) trägt, nämlich Baptisterium Ursianum, auch S. Giovanni in fonte oder im Gegensatz zum arianischen das orthodoxe Baptisterium genannt wird. Wir haben die älteste ravennatische Taufkapelle vor uns, deren Bau auf Ursus zurückgeht. Ihr reicher Mosaikschmuck aber stammt erst aus späterer Zeit, denn der Liber pontificalis des Agnellus (Vita Neonis) berichtet uns über den Bischof Neon (449—52): „Fontes ursianae ecclesiae pulcherrime decoravit. Musivo et auratis tesselis apostolorum imagines et nomina camerae circumpinxit, parietes lapidibus cinxit. Nomen ipsius lapideis descriptum est elementis:

Cede, vetus nomen, novitati, cede, vetustas!
Pulchrius ecce nitet renovati gloria fontis.
Magnanimus hunc namque Neon summusque sacerdos
Exsolvit pulchro componens omnia cultu.“ [1])

Hiernach kann die Datierung wenigstens des Kuppelmosaikes und der inkrustierten, jetzt zerstörten Wände kaum zweifelhaft sein: Sie entstammen dem Episkopat des Neon, also zwischen 449—52.[2]) Wir möchten uns gegen Strzygowski

[1]) Der Dichter ist ein Plagiator nach S. Pietro in vincoli, Rom (Garrucci p. 34f.).

[2]) Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi, München 1885, p. 9: Von Ursus (400—10) gebaut, von Neon (425—30) geschmückt. Auch Kraus, G. d. ch. K, I, p. 428, giebt als Regierungszahlen des Ursus 400—10 an und für Neon 425—30. Corrado Ricci (Monum. ravenn. Il battist. di S. Giov. in Fonte) hat diese Datierung wahrscheinlich gemacht. Übrigens schreibt auch Kraus (mit Verweisung auf Ricci) p. 396 die Zahlen 449—52 gegen p. 428.

und Kraus am liebsten an diese von Garrucci fixierten Zahlen anschliessen (cf. auch Montault, p. 16 ff.), wie auch (nach Montault p. 16 Anm.) Le Viel sie auf 451 datiert hat. (Essai sur la mesure en mosaïque, Paris 1768, p. 57.) An sich machen die 20 Jahre ja wenig aus, wir behalten immer ungefähr die Mitte des 5. Jahrhunderts. Aber da wir mit Sicherheit zwei Richtungen in den Mosaikgemälden konstatiert haben, zwei Schulen oder Meister, und der Meister der Kuppel eine gewisse Abhängigkeit von dem Meister der Archivolte zeigt, dieser Künstler der Archivolte aber unserer Ansicht nach der in den Mosaiken von Galla Placidia thätige „Meister mit den Goldranken" ist (c. 449), so scheint uns Garruccis Datierung passender zu sein, sodass der Künstler der Kuppel das unterbrochene Werk des Künstlers des Mausoleums fortgesetzt hätte. Doch lässt sich das mit Sicherheit nicht konstatieren. Sehr interessant ist übrigens, immerhin unsere Thesis stützend, der Bericht des Liber pontificalis, der wohl von den Mosaiken und Goldwürfeln der Kuppel und den Inkrustationen der Wände (lapidibus cinxit), aber nicht von den Mosaiken der Archivolte spricht, sodass also auch nach diesem Berichte die Wandmosaiken nicht unter Neon entstanden wären. Lassen wir Neon bis 430 regieren, so hätte der „Meister mit den Goldranken" seine Arbeit c. 20 Jahre später vollendet, als der Meister der Kuppel, setzen wir seine Regierung zwischen 449 bis 452, so hätte der Meister die Wände schon vor seiner Regierung beginnen und mit dem Meister der Kuppel nachher zusammengearbeitet haben können.

Da wir aber die Kunst jenes Meisters aus dem Mausoleum im Baptisterium sicher wiederzufinden glaubten, so haben wir die Beschreibung der Taufkapelle erst hinter die der Grabkapelle gesetzt.

Schliesslich wäre immer noch die Möglichkeit da, unsern Meister schon in den Jahren 425—30 wirken zu lassen. Das Mausoleum, das sich Galla Placidia erbauen liess, kann schon einige Zeit vor ihrem Tode (449) vollendet gewesen sein,[1]) sodass die Zahlen nicht allzuweit auseinanderliegen.

Eine definitive Entscheidung wagen wir nicht zu geben. Es möge genügen, die Differenzen der Archäologen angeführt und mit unseren Thesen in Einklang gebracht zu haben.

Wir beginnen mit dem Werke unseres „Meisters mit den Goldranken", das die zwickelförmigen Wandstücke über den Säulen einnimmt, schliessen daran die Inschriftstücke der Nischen, um dann das Werk des „Meisters mit dem gelben Grunde", dessen Namen man vorläufig gelten lassen möge, nämlich das grosse Kuppelmosaik, zu besprechen.

---

[1]) Nach Crosnier schon 440, cf. Montault, p. 28.

I.

Das Werk des „Meisters mit den Goldranken".

Die acht Säulen des Baptisteriums tragen acht Archivolte, die mit herrlichem Mosaikenschmuck versehen sind. Auf dunkelblauem Grunde ringeln sich edelgeformte, kleine Blätter und Blüten tragende Goldranken, die in etwa je zwölf Spiralen auslaufen und, wo die Ranke eines Sechszehntels an die des andern stosst, dreiblättrige Blumenkelche berühren. Über den Zusammenhang dieses Goldrankenwerkes mit dem der Laterankapelle ist schon bei den Goldranken des Mausoleums gesprochen worden. Ich kann mich daher durchaus nicht Rahn[1]) anschliessen, der das römische Werk mit seinen vielen Knäufen und rotschattierten Blumenkelchen, besonders seinen viel mannigfacheren Farben für bedeutender und ursprünglicher hält. Gerade dass im Lateransmosaik Kreuze in den Ornamenten erscheinen, gerade dass wir hier die „ravennatischen Rosen" finden, macht mir die höhere Datierung verdächtig. Bei den meisten Kopisten sehen wir eher neue Kombinationen zu alten Ideen, als Vereinfachung der alten Ideen. Das Einfachste ist fast immer das Ursprüngliche, Konventionelles aber habe ich in den anmutigen Formen des ravennatischen Werkes durchaus nicht finden können. Gerade, dass in diesen Ranken nichts steckt, was zum Symbolisieren verleiten könnte, gerade, dass sie eben so rein dekorativ sind, wie die des Mausoleums, beweist für mich das höhere Alter. Ihr Arrangement macht durchaus den Eindruck, als seien sie der antiken Kunst entnommen; man vergleiche sie z. B. mit den Ranken über den berühmten Amorettenstreifen und andern Ranken der Domus Vettiorum in Pompeji! Auch wirkt ihr einfaches Grüngold auf dem satten Blau viel vornehmer, als die bedeutend bunteren römischen Ranken.

Wo zwei Archivolte zusammenstossen, wird in den Ranken ein ovales Goldmedaillon gebildet, das von grünen schilfartigen Rankenausläufern umrahmt ist. In den Medaillons stehen auf hellgrünem Boden acht kleine Männergestalten. Sie tragen alle weisse Tunika, weisses Pallium und schwarze Sandalen. Ihre Clavi sind schwarz, ebenso die Calliculi, die alle die I-Form zeigen. Ihre Stellungen sind äusserst mannigfaltig und lebenswahr. Dieser Meister hat noch den Akt geahnt und die Antike studiert, daher haben alle trotz ihrer Lebensfülle etwas Monumental-Klassisches an sich, sie erinnern sehr an die Goldgestalten

[1]) Ein Besuch in Ravenna aus Zahns Jahrb. f. Kunstwissensch. I, 1868, p. 163 ff.

in den Tonnengewölben des Mausoleums. Betrachten wir die einzelnen von der Eingangsthür aus von links an.

1. Blickt nach links, die Rechte ist erhoben, die Linke hält von unten eine halb geöffnete Rolle mit markierten Schriftzeilen. Brauner Bart. (Wo nichts besonderes gesagt, immer diese Farbe.)

2. Unbärtig. Rechte auf der Brust. Linke verhüllt.

3. Bart mit zwei Enden, Rechte greift das Pallium, Linke verhüllt.

4. Haar und Bart hellgrau, Rechte im Redegestus, Linke mit ähnlicher Rolle wie 1.

5. Bärtig. Rechte im Redegestus, Linke hält offenes Buch mit zinnoberrotem Deckel, Bändern und Schlussstück und markierten Schriftzeilen.

6. Nur Backenbart? Hält in beiden Händen eine geschlossene Rolle mit drei zinnoberroten Schnüren und vier braunen Siegeln (?).

7. Langer weisser Bart. Rechte im Redegestus. Linke hält einmal zusammengefaltete Rolle, innen mit Zeichen.

8. Graubärtig. Rechte erhoben, verhüllte Linke hält, ähnlich 5, ein Buch mit orangefarbenem (cf. Galla Placidia, Taubenschale!) und zinnoberrotem Deckel, ebensolchen Bändern und markierten Schriftzeilen.

Wir geben die Rollen und Bücher in besonderer Skizze wieder.

Was bedeuten nun aber diese acht Männer?

Nach dem bewährten Schema: „Was man nicht deklinieren kann, Das sieht man als Propheten an“ hält sie Montault (p. 6) für Propheten, ebenso Garrucci und Kraus, und wenn wir in dem Apostelzuge der Kuppel und in diesen Figuren ein einheitliches Werk vor uns hätten, so würde uns kaum eine andere Erklärung übrig bleiben. Nehmen wir aber an, dass der Meister des Mausoleums hier thätig war (und wir haben schon an verschiedenen Zügen die Wahrscheinlichkeit hervorgehoben und weisen auch auf die gleiche Form der I-förmigen Calliculi hin), so wird uns eine andere Lösung geboten: Wir sehen in den kleinen Gestalten die Apostel. Wie wenig die Achtzahl auffallen kann, haben wir schon oben (Galla Placidia 2) gesehen. Die Nimben fehlen hier, wie dort, die Gewandung ist genau dieselbe, aber ein Umstand ist es besonders, der uns in dieser Annahme bestärkt: Unter unsern Typen haben wir ebenfalls drei ältere, und zwar 4 und 8 graubärtige, die dem Petrus und Paulus entsprechen würden, und 7 einen weiss- und langbärtigen, der dem Andreas entsprechen würde. Die übrigen fünf Typen sind hier, wie dort, jugendlich.

Haben wir aber die Aposteltypen vor uns, so können wir nur annehmen, dass sie die ältesten Mosaiken der Taufkapelle sind. Was unser Meister sonst

für Ausschmückung plante, wissen wir nicht. Jedenfalls ist das Kuppelmosaik nicht von ihm.

Die inneren Streifen der Bögen zeigen folgende Muster:

1. Auf dunkelblauem Grunde ein grün-weiss-rotes Blumenmuster.

2. Auf dunkelblauem Grunde Lorbeerlaub mit gelben Früchten. In der Mitte auf blau-goldenem Ringe eine rot-weisse ovale Gemme.

3. Hier finden wir dasselbe Bandmuster mit denselben schönen Farben, das uns im Mausoleum der Galla Placidia so sehr entzückt hat.

4. Wie 2. In goldenem Ring weisser Stein mit roten und orangefarbigen Bogenstreifen.

5. Hier finden wir wieder ein Motiv aus dem Mausoleum: Das grüne, schilfartige Band.

6. Wie 2. Mitte: Goldgrüner Ring mit weissem Stein und rot umgebener Kreuzzeichnung.

7. Wie 3, das Motiv aus dem Mausoleum der Galla Placidia.

8. Wie 2. Mitte: Goldring mit rotem, weiss gezeichnetem Steine, wie 4.

Es mag in diesen Ornamenten manches später ergänzt sein, wahrscheinlich die Gemmen. Soweit reicht wohl die Hand unseres Meisters mit den Goldranken.

Fassen wir noch einmal zusammen, was beiden Kapellen gemeinsam ist, so finden wir

1. Den blauen Grund.

2. Das goldgrüne Rankenwerk, das rein ornamental ist.

3. Die monumentale Auffassung und die Lebensfülle der En face-Figuren.

4. Die gleiche Kleidung, die Zahl und eine ähnliche Charakterisierung der Apostel. Das Fehlen der Nimben und Inschriften bei beiden.

5. Die schönen Orangewürfel, hier auf Buch und Gemme, dort an den Schalen der Tauben.

6. Zwei beiden völlig gemeinsame Ornamentbänder.

Nehmen wir dazu die künstlerische Mannigfaltigkeit, die durchaus nicht jedem der Männer, wie es später stereotyp wird, sondern nur sechsen ein Buch oder eine Rolle in die Hand gab, und die auffallende Einfachheit, die jedes unterscheidende Attribut, selbst die Nimben, verschmähte, so dürfte unser Schluss auf die Identitat der Meister, mindestens aber auf die Schule eines und desselben Meisters nicht zu gewagt sein.

Nur dass der Künstler in den klassischen Figuren reifer erscheint, dass die Ornamente des Mausoleums an ihrer hervorragenden Stelle die älteren und hier nur an nebensächlichen Stellen übernommen zu sein scheinen.

2.

Die Bögen der Nischen.

Nur vier der Nischenbögen zeigen einen Schmuck. An ihrer Aussenseite tragen sie auf dunkelblauem Grunde je zwei goldene Inschriftzeilen, die in der Mitte von je einem grossen Monogramm (bei dreien) unterbrochen werden. Sie sind vielfach ergänzt, die Kreuze an dem Anfange der Zeilen halten wir mit Garrucci, obgleich sie auch Ciampini gesehen, für nicht alt. Wir setzen die von uns für unecht gehaltenen Stücke in Klammern.

1. Blatt. IN LOCVM PASCVAE || IBI ME CONLOCAVIT Blatt.
(SVPER AQVA REFEC)T || IONIS EDOCAVIT ME Blatt.

Die Stelle ist der 2. Vers des 23. (Vulgata 22.) Psalmes; das Citat wurde mit Beziehung auf das Taufwasser gewählt. (Vulgata: loco und aquam; educavit pro edocavit.) Über die Formen der Buchstaben wird zum Schluss berichtet werden. Das Monogramm ist für das des Maximianus gehalten worden. Garrucci hält die Buchstaben MAXVS für gesichert (p. 38) und glaubt, dieser erst um die Mitte des folgenden Jahrhunderts lebende Bischof habe vielleicht die Mosaiken der Thür und der Nische rechts davon herstellen oder restaurieren lassen. Das Mosaik, das das Innere dieser Thür schmückte, und das der beiden folgenden sei zerstört, aber vielleicht sei es gleich dem neuerdings entdeckten der beiden Palmen und Kreuze gewesen. (Davon weiter unten.) Montault will für dies und die anderen Monogramme Namen aus der Lokalgeschichte Ravennas in Anspruch nehmen, oder auch verschiedene Bezeichnungen des Bischofs Neon (MAGNANIMVS) darin sehen.

Mir scheint Garruccis Vermutung die richtigere. Dass diese Nischenmosaiken später sind, als die andern, halte ich für sicher. Ich werde noch im einzelnen darauf zurückkommen. Maximian, der, wie wir in S. Vitale sehen werden, es liebte, auf möglichst billige Weise zu glänzen, kann sehr wohl in dieser dürftigen Ausschmückung der Nischen die Gelegenheit benutzt haben, neben dem Namen seines Vorgängers Neon, den er nicht gut übergehen durfte, auch seinen Namen anbringen zu lassen. Das war ein wenig kostspieliges Mäcenatentum! Auf keinen Fall aber glaube ich, dass diese ganze Ausschmückung der Epoche des Neon angehört, mag man ihn so oder so datieren.

Unter der Inschrift befindet sich auf rotem Grunde ein weisses Muster von nebeneinander gestellten S-förmigen Ranken, zwischen denen dunkelblaue und blaugrüne Felder abwechselnd sichtbar sind. Genau solche S-formigen Ranken

finden wir in der Concha von S. Vitale, also erst im 6. Jahrhundert. Das passt wiederum vortrefflich auf Maximians Epoche, der auch in S. Vitale gewirkt hat.

Im Innern des Bogens, wohl modern ergänzt, sehen wir auf weissem (!) Grunde (Marmorwürfel) je zwei goldene, schwarz-grün-grau schattierte, mit hellkobaltblauem (!) Bande umwickelte Palmenstämme mit zinnoberroten Früchten, goldenem Wulste und je einem (!) grau-grünen Zweige, über denen (also in der Mitte, da sie auf dem Fusse der Bögen stehen) zwei lateinische, ausladene dunkelblaue Kreuze mit roten, rot-gelben und goldenen Stückchen verziert (!) erscheinen. Ich überlasse es dem Leser, die tiefe Deutung dieser Darstellung bei Montault (p. 9) nachzulesen. Garrucci hat sie mit voller Absicht gar nicht abgebildet. Auf keinen Fall aber gehören diese seltsamen Gewächse der Zeit Neons an.

2. VBI DEPOSVIT IESVS (Ligatur J H, S und Abbreviatur mit Blatt) VESTI ‖ MENTA SVA ET MISI(T AQVAM)
(IN PE)LVEM ET LABIT PEDE ‖ (S) DISCIPVLORV(M SVORVM) (Blatt.)

Nach Joh. 13, 4 f. „et ponit vestimenta sua et . . . . misit aquam in pelvim et coepit lavare pedes discipulorum“. Ein wieder auf das Wasser bezügliches Schriftcitat. Garrucci (p. 38 f.) schliesst daraus, dass sich auf dieser Seite des Baptisteriums die Täuflinge die Füsse wuschen, und bringt diese Inschrift mit einer andern in Verbindung, die Lanciani am Fusse dieses Bogens auf dem Fussboden las: IHS LAVIT PEDES DISCIPVLORVM.

Über diese Ceremonie zieht er den Codex Gregorianus in Cambridge heran. Sie war sonst nur in Mailand üblich, daher bestreitet Montault (p. 7) diesen Schluss. Das Monogramm mit der (echten?) Unterschrift FAMVLVS (Blatt) und den Buchstaben NEON EPIS(C? echt?) DE(I) löst Garrucci (p. 38) als: Neon episcopus dei famulus, analog nach zwei anderen Inschriften, und wohl mit Recht.

Das Muster darunter zeigt weisse, sich zu Kreisen vereinigende Wellenlinien mit dunkelblauer und blaugrüner Füllung und weissen Blättchen auf rotem Grunde, ähnlich dem Ornament des vorigen Streifens.

3. Drei Inschriftzeilen ohne Monogramm:

BEATI QVORVM REMISSAE S(VNT) INIQ(VITATES
ET) QVORVM T(ECTA SVNT PECCATA) (Blatt)
(BEATVS VIR CVI NON IMPVTAVIT DOMINVS PECCATVM)

Wohl sehr ergänzt. Nur roter Streifen darunter. Psalm 32 (Vulgata 31), 1 f., auf die Taufgnade bezogen. Garrucci deutet sie auf die Nähe des Bischofsstuhles. Vgl. Montaults Ausführung p. 8.

4. (IHS AMBVL)AN (nur Strich über dem A) S SVPER (Blatt) MARE || (PETRO MER)GENTI MANVM
(CA)PI(T ET IVBEN)TE DOMN || (O VENTVS CESSAVIT (Blatt.))

Sehr demolierte Inschrift! Stark geändert nach Matth. 14, 26 ff. Garrucci (l. c.) liest: (IHS) AMBVLA(NS) SVPER MARE || PETRO MERGENTI MANV(M POR) RI(GIT IVBEN)TE DOMN(O CONTINVO VENTVS CESSAVIT).[1]) Montault: VENIT IHS AMBVLAS SVPER . MARE ET PETRO MERGENTI MANVM TENDES EXCOEPIT EVM ET ASCENDENTE DOMNO IN NAVICVLAM CESSAVIT VENTVS. Garrucci hat wohl das Richtige. Also wieder eine auf das Wasser bezügliche Inschrift. Vgl. dazu die Auslegung Montaults p. 8. Aus dem Monogramm liest Garrucci: EPISCOPVS. Ich sehe darin nur die Buchstaben E P I S und vielleicht T, kann aber keinen anderen Sinn finden, als Garrucci.

Was die Inschriftenformen betrifft, so sind sie ohne syllabische (bei den unterbrechenden Monogrammen) oder Wortabteilungen (scriptio continua) in antiker Weise gebildet. Die Querhasta des A ist etwas geschweift, der obere Bogen des B ist kleiner, als der untere, die Hasten des E sind gleich lang, die untere Hasta des L geschweift, das M wie aus zwei griechischen Lambda gebildet, das Q ein Oval mit einfacher Bogenlinie darunter.

3.

Das Werk des „Meisters mit dem gelben Grunde“.

Dass ein völlig anders gearteter Meister, als der der Archivolte, die Kuppel geschmückt hat, wird im folgenden klar werden. Sein Werk soll nach der Einteilung der Kuppel in vier Abschnitten behandelt werden: a) Der Mittelkreis der Kuppel. b) Der innere Ring. c) Der äussere Ring. d) Die acht Ausschnitte an den Ecken und die inneren Archivoltstreifen.

a) Der Mittelkreis der Kuppel.

Der Mittelkreis der Kuppel ist sehr überarbeitet worden, so dass es in den Details nicht leicht ist, die ursprünglichen Stücke wiederherzustellen. Zunächst fällt uns der Goldgrund der Scene auf, der von den Blaugrundmeistern nur

[1]) Vergl. die bei Le Blant, Inscr. chrét. de la Gaule I, p. 236 (Basilica von Tours) angeführte Inschrift: „Discipulis praecipiente domino in mari navigantibus ventis flantibus fluctibus excitatis dominus super mare pedibus ambulat et sancto Petro mergenti manum porrigit.“

ganz ausnahmsweise (z. B. in den Ovalen der Archivolte) angewendet worden ist. Schon von unten aus glaubte ich daran Spuren der Überarbeitung zu erkennen, als ich aber am 4. März 1898 zum erstenmal und dann öfter ein dort zu andern Zwecken aufgerichtetes Gerüst besteigen konnte, da wurde es mir völlig klar, dass der Grund ursprünglich gelb war. Wir werden nachher sehen, wie unser Meister als einziger in der gesamten Mosaikenkunst des ersten Jahrtausends in verschwenderischer Weise das Gelb als Ersatz für das Gold benutzte und ihm nur durch kleine, eingestreute Goldwürfel den prickelnden Glanz des Metalles zu geben versuchte, denn Goldwürfel in dieser ungeheuren Zahl herzustellen, wie im späteren Goldgrundstil, war dieser Epoche, der jene Technik noch weniger geläufig war, zu teuer. Wir haben aber auch einen direkten Beweis für den gelben Grund, da noch Stücke von ihm vorhanden sind. Es war leicht, die Würfel des alten Grundes von den glatten Umrissen der Figuren wegzubrechen, wo dagegen feine Pflanzen auf demselben wuchsen, hätte man ihre dünnen Blätter bei der Restauration leicht zerstören können. Daher liess man ihre gelben Umrisswürfel stehen, die bei genauer Betrachtung noch deutlich erkennbar sind. Das ist aber etwas anderes, als die gelbe Abschattierung des Goldgrundes, wie wir sie z. B. im Mausoleum sahen und in dem Gewölbe von S. Vitale kennen lernen werden. Denn dort handelt es sich um breitere Zonen, hier sind nur noch die Umrisse der zarten Blätter stehen geblieben. Ebenso aber finden wir noch grössere gelbe Stücke, die fast wie Wolkenstreifen aussehen, ebenso ist noch um das ganze Rund ein gelber Ring stehen geblieben. Jedenfalls ist dieser gelbe Grund ein Unikum, daher wir auch den Meister unserer Kuppelverzierung den „Meister mit dem gelben Grunde“ benannt haben. Wir werden später noch auf einen kleinen kümmerlichen Mosaikenrest zu sprechen kommen, auf dem unser Meister, wenn er nicht selbst der Urheber war, einen Nachahmer gefunden hat.

Über die Scene kann kein Zweifel bestehen: An der hervorragendsten Stelle der Taufkapelle ist die Taufe Christi durch Johannes dargestellt. Die Landschaft ist sehr einfach: Links graubraunes, braunes und grünes Felsgestein mit den schon erwähnten feinen Blumen,[1] rechts die blauen Fluten des Jordanflusses, der noch ganz besonders charakterisiert wird: Wir sehen nämlich ganz rechts den Oberteil einer nackten, graubärtigen Figur im Profil, die in der Linken einen grünen Schilfstengel, in der Rechten ein meergrünes, mit Gelb gelichtetes Handtuch hält,[2]) und neben der eine goldene, Wasser ausströmende

[1]) Es sind drei windenartige, innen hellblau und gelbe, aussen karminrote Blütenkelche.

[2]) Oder Christi Gewand, das sonst nicht sichtbar?

Urne liegt. Einen Kranz auf dem grauen Haupte habe ich gegen Garrucci (Lorbeer), Strzygowski (p. 10, Schilf) u. a. nicht konstatieren können. Durch den Strahl der Urne ist die Durchsichtigkeit des Leibes im Wasser sehr feinsinnig getrübt und verdeckt. Auch wenn die Inschrift über dem Kopfe (IORDANN, nach Garrucci nur IORD echt, vielleicht ganz restauriert) nicht wäre, wir würden in diesem Wasserwesen doch den Flussgott Jordan erkennen müssen. Solche aus dem Heidentume übernommenen Personifikationen der Flüsse sind in der christlichen Kunst äusserst selten. Dieser Flussgott ist etwa ein halbes Jahrhundert später im arianischen Baptisterium kopiert worden, wie er bereits in der Antike auf dem Titusbogen vorkommt, ebenso habe ich ihn auf den sehr späten Mosaiken des Klosters Daphni bei Athen, allerdings sehr fragmentiert, gefunden, denn es ist von dem (wie hier rechts) im Schilfe hockenden Gotte nur noch ein nacktes Bein und ein Arm übrig. Quellnymphen finden sich in der Wiener Genesis (zweimal, auch mit strömender Urne), wie wir in den Miniaturen der Josuarolle auch personifizierte Städte sehen. Im allgemeinen sind aber diese auch aus der Sarkophagkunst (Uranos, Flussgott) zu eruierenden Beispiele, die auf die Antike zurückgehen,[1]) in unserer Zeit grosse Seltenheiten. Unser Jordanus scheint noch ganz Original zu sein. Er ist ein prächtiger, naturwahrer Typ.[2])

Im Jordan steht, bis fast zum Nabel von den Fluten umspült,[3]) die völlig nackte Figur Christi. Das ist auch eine Besonderheit unseres Meisters, ein Wagnis, wie es Michelangelo wieder unternommen hat, dessen prächtige Nacktheiten man aus falscher Prüderie später verdeckt hat.

Auch Garrucci hat Anstoss daran genommen,[4]) denn er fügte seiner Abbildung einen Schurz bei. Wenn man doch immer mehr verstehen wollte, das edle „Nackt“ und das hässliche „Unbekleidet“ zu unterscheiden! Und wie decent ist unser seltsamer Meister gewesen! Die Fluten des Jordan lassen nur in matter, vorzüglich beobachteter Durchsichtigkeit den unteren Teil des Leibes und die Beine erkennen. Das linke Bein ist heller, als das rechte, wodurch eine schöne Plastik erreicht wird. Die Hand des rechten Armes, die ebenfalls in das Wasser taucht, gewissermassen in vorsichtig-balancierendem Gestus, ist vortrefflich gebildet. Der linke Arm und ein Teil des Leibes bis zur Brust — das ist alles, was von Christi Figur noch ursprünglich ist. Die Brust, der rechte

[1]) cf. z. B. den Flussgott Sarno in der älteren Fullonica zu Pompeji. Nach Strzygowski kannte der Mosaicist die Darstellung des Danubius auf der Trajanssäule.

[2]) Richter (p. 11) sah gegen Crowe und Cavalcaselle, Garrucci und Piper (Mythologie und Symbolik der chr. Kunst, Bd. I. 2, p. 507) keine Urne, und das Schilfrohr in der Rechten.

[3]) Sehr schön ist die durch die hellblauen und weissen Wellen veränderte Hautfarbe.

[4]) Montault tadelt ihn mit Recht (p. 14). Seine Ausführung darüber, dass, wenn man wirklich Anstoss nehme, man höchstens ein Weinblatt anwenden dürfe, ist durchaus treffend.

Arm, das bärtige Haupt, der Nimbus, alle diese Stücke zeigen durch ihre klägliche Flachheit, durch den absoluten Mangel an Plastik die Hand des späteren Ergänzers. Dass die Urgestalt unbärtig war, wie man es in dieser Zeit auch erwarten müsste, beweist die Kopie im andern Baptisterium. Schon Richter bemerkte, dass Hals und rechter Arm Christi später seien, ähnlich Strzygowski in der öfter citierten Schrift, der hinzufügt: „ich . . . . muss es aber leider Anderen überlassen, sich an Ort und Stelle von der Richtigkeit der gewonnenen Resultate zu überzeugen" (p. 9). Mit Recht konstatieren Crowe und Cavalcaselle (p. 19) die Restaurierung von Kopf, Schultern und rechtem Arme.

Von der Figur des Täufers, der, das linke Bein auf eine etwas erhöhte Felsstufe setzend, eine weiss-schwarz-graue Schale voll Wasser über dem Haupte Christi entleert, ist fast noch weniger Originales vorhanden. Zunächst wollte man auf dem aus der Taufschale fliessenden Wasser vier Buchstaben, nämlich IXIN erkannt haben, für die die Deutungen: „Jesus Christus, in nomine", oder „iustus noster" (Jerem. 23, 6), oder „iustificat nos", oder „illuminatio nostra", oder „illuminat nos" vorgeschlagen worden sind (cf. Garrucci p. 36). Wie unbegreiflich thöricht hätte unser Meister sein müssen, wenn er so unklare, vieldeutige Buchstaben wählte! Sie gehören aber in das Reich der Phantasie: Bei genauer Untersuchung aus nächster Nähe habe ich gefunden, dass sie nichts als Schattierungen des Wassers sind.[1]) (cf. die angebliche Inschrift auf dem Kreuze des Heiligen im Mausoleum!) Übrigens wird die Frage dadurch völlig gegenstandslos, dass der ganze Arm mit der Schale sicher ergänzt ist. Auch Strzygowski weist die Schale dem 14. oder 15. Jahrhundert zu.[2])

An dem nimbierten Profilkopfe ist ebenso nichts echt, als allenfalls die Idee, ihn im Profil darzustellen. Dass die Linke mit dem langen Gemmenkreuze sicher spätere Mache ist, beweisen schon die Perlmutterstücke auf dem Kreuze.[3]) Ebenso sind die rechte Schulter und das linke Knie ergänzt. Echt ist also nur noch an der ganzen Figur: Das vortrefflich modellierte nackte rechte Bein, der linke Fuss, ein Teil der Brust und die dunkelbraune geschürzte Tunika. (Kameelshaar?) Die über der Gruppe flatternde Taube ist ein äusserst klägliches Machwerk späterer „Verschlimmbesserung". Ein ungefähres Bild der Scene

[1]) Mit sehr kühner Phantasie könnte man allenfalls noch IN herauslesen. Montault deutet: IHCOYC NIKA.

[2]) Interessant ist die Fortbildung dieser Darstellung auf den Mosaiken des Klosters Daphni bei Athen: Oben ein dunkelblauer Halbkreis mit goldenem Sterne, darunter die Gotteshand im Redegestus (die Himmelsstimme), von ihr ein doppelter Silberstrahl ausgehend, auf dem ein weisses Täublein schwebt, und der den Nimbus Christi berührt. Hier tauft also Gott, nicht Johannes.

[3]) Natürlich sträubt sich Montault energisch gegen die Unechtheit dieses Kreuzes (p. 14).

können wir uns nur aus der allerdings stark veränderten „Kopie“ im Arianerbaptisterium machen.

Umgeben wird dies so sehr geschändete Rund, dessen Urgestein wir in einer Skizze wiedergeben, durch einen dunkelblau-weiss-dunkelrot-weiss-dunkelblauen Ring, der wieder von einem an den antiken Eierstab erinnernden Ringe von dunkelblauer, hellblauer und weisser Farbe eingeschlossen wird. (Danach ist wohl der Streifen über dem Theodorabilde aus S. Vitale entnommen.)

Es verdient noch bemerkt zu werden, dass sowohl der Mittelkreis, als auch der ihn umgebende Apostelstreifen zur ganzen Kuppelanlage etwas schräg steht, ebenso, dass Christus kleiner als Johannes, Jordanus kleiner als Christus dargestellt ist.

b) Der innere Ring.

Um das Rund legt sich ein breiter Ring, auf dem die zwölf Apostel in lebhafter Schrittstellung (dem Herrn über ihnen) ihre Kronen darbringend abgebildet sind. Sie treffen von zwei Richtungen her zu Füssen der Taufgruppe zusammen, infolgedessen müssen sich zwei zu Häupten dieser Gruppe den Rücken kehren.[1]) Ihre Standlinie ist der äussere Ring.

Der Grund zeigt ein ganz merkwürdiges Kobaltblau von ungeheurer Leuchtkraft, wie ich es auf den Mosaiken nicht wieder gefunden habe. Es stellt sich dem eigentümlichen Gelb des Meisters wirksam an die Seite und beweist — wenn das überhaupt noch nötig wäre, — dass unser Künstler dem Blaugrundstile angehört. Den Boden deckt dunkelgrüner Rasen, auf dem (zwischen je zwei Figuren) äusserst phantastisch aufgefasste goldene, mit Rot und Braun schattierte Stauden wachsen, die fast bis an das Rund der Mitte reichen. Ein einziger Blick genügt, um zu sehen, wie sehr ihre Kunst von der der Goldranken verschieden ist. Die Akanthosbüsche, aus denen sie wachsen, sind sehr naturalistisch aufgefasst und abwechslungsvoll gegliedert. Über den Aposteln schwebt eine blauweisse, mit roten und goldenen Streifen verzierte Draperie mit zwölf herabhangenden Enden, deren jedes hinter einem Apostelkopfe liegt, während der Grund hinter den zwölf Bögen der Draperie schwarz ist.[2]) Diese Farbe ist wiederum sehr selten als Mosaikengrund. Sie findet sich übernommen im Altarraume von S. Vitale, von wo sie wieder nach S. Apollinare in Classe übertragen

[1]) cf. hierzu die Ausführungen Montaults p. 13.

[2]) Nach Montault (p. 12) „weiss man“, dass die Draperien und der Blumengrund „allgemein“ den Himmel bedeuten. Wir leugnen durchaus nicht, dass die Scene im Paradies gedacht ist; das beweist schon, abgesehen von den Kronen, die Gegenwart des Paulus. Dass aber die Draperien den Himmel bedeuten, dürfte anfechtbar sein.

worden ist. Die sammetschwarzen Bögen bilden so einen anmutigen, zwölfstrahligen Stern um das Mittelrund, dessen einzelne Teile allerdings nicht regelmässig sind, sondern, wie der ganze Streifen, einerseits mit der Einteilung des Oktogons disharmonieren, andrerseits verschieden gross sind. Das wäre einem Künstler des Goldgrundstiles nicht passiert.

Die Köpfe der Apostel sind sämtlich en face abgebildet. Die hinter den Köpfen stehenden goldenen Inschriften besagen deutlich, wen wir vor uns haben, obgleich auch die bekannten Typen hinreichend pointiert sind. Sie lauten von den Füssen der Mittelgruppe aus nach rechts gelesen: PETR VS, ANDRE AS, IACOBVS ZEBEDEI, IOHAN NES, FILIP PVS, BARTOLO MEVS, IVDA S ZELOTES, SIMON CANANEVS, IACOBV S ALPHEI, MATT HEVS, THO MAS, PAV LVS.

Paulus trifft also mit Petrus in der Mitte zusammen.

In diesen Köpfen, die als Porträts beabsichtigt sind, hat unser Meister Grosses geleistet. Ich wurde lebhaft an jene sogenannten Mumienporträts erinnert, die unsere modernen Maler so sehr entzückt haben. Es ist in diesen Gesichtern mit der gesunden Fleischfarbe eine Art von tierischer Wahrheit, eine ungeheure Kraft und Lebensfülle, die in der gesammten Mosaikenkunst unerreicht blieb. Dieser Meister stand noch auf klassischem Boden. In seine Gesichter hat sich noch keine Spur des Schematismus späterer Epochen verirrt, sie leben, ja sie sprechen zu uns. Kein „Sanctus" steht vor ihren Namen, kein Nimbus umzirkt ihr Haupt, sie wirken als Menschen auf Menschen.

Gehen wir zu den einzelnen!

1. Petrus. Ein sehr schöner Typus, wohl der schönste existierende in der Mosaikenkunst. Er ist weissbärtig und hat die charakteristische weisse Corona. (Galla Placidia.) In seinem Antlitze liegt etwas Königliches, man sieht ihm den Apostelfürsten an.

2. Neben ihm schreitet sein Bruder Andreas. Er ist der ins Derbe übersetzte Petrustyp, ein höchst naturwahrer, in seiner Lebenskraft fast erschreckender Kopf. Graues Haar (so nur noch Matthäus) deckt das Haupt, sein grauer Vollbart ist nur klein, gegen die sonstige Auffassung. Die Stirn zeigt Runzeln, die Nase die eigentümliche Vertiefung an der Wurzel, die Augen sind gross, der Blick gewaltig.

3. Nach den Jonassöhnen folgen die Zebedäiden, Jakobus und Johannes. Jakobus ist jugendlich, blondhaarig und -bärtig aufgefasst.

4. Bei Johannes, der nicht gerade einen idealen Typ aufweist, sehen wir braunes Haar. Er ist unbärtig, wie ihn der Apostelstreifen von S. Vitale zeigt, indessen haben wir es (gegen Montault p. 13) noch lange nicht mit dem zarten Mädchengesicht des Mittelalters zu thun, da sein Typus noch Jahrhunderte hin-

durch fluktuiert. (Als Evangelist ist er in S. Vitale mit langem, weissem Barte gebildet.)

5. Philippus trägt braunes Haar und Bart.

6. Bartholomäus trägt blondes Haar und Bart. Diese ersten sechs Apostel sind nach dem Apostelverzeichnis bei Matth. 10 und Lukas 6 geordnet. Nun aber geht die Reihenfolge, wie auch bei den Evangelisten, durcheinander.

7. Judas, des Jakobus Sohn (nach Luk. 6, 16) trägt hier den Beinamen des Simon von Kana, der nach Luk. 6, 15 der Zelot heisst. Bei Matth. und Mark. erscheint an seiner Stelle Lebbäus, genannt Thaddäus. Braunes Haar und Bart.

8. Simon von Kana. Braunes Haar, bartlos.

9. Jakobus, des Alphäus Sohn. Um seinen Kopf sowie um die Köpfe der folgenden beiden Apostel bilden die Mosaikwürfel einen Ring, was ihre Echtheit verdächtig macht. In dem blauen Grunde sind ohnehin verschiedene Stellen, die sicher ergänzt sind. Braunes Haar und Bart.

10. Matthäus. Der grauweisse langbärtige Kopf, nicht so plastisch wie die andern, scheint ergänzt zu sein. Ihm folgt nach Luk. 6, 15:

11. Thomas. Braunes Haar, bartlos. Sein Kopf ist auffallend klein, vielleicht später, vielleicht absichtsvoll nach Joh. 11, 16: „der (kleinere) Zwilling".

12. Den Schluss bildet, wie gewöhnlich links von Petrus stehend, Paulus mit hoher Stirn, braunem (!) Haar und langem braunem (!) Barte, also noch kein ältlicher Typ.

Die Kleidung der Apostel ist nicht die sonst übliche weisse. Auch hier schuf unser Meister durchaus Neues, Originelles: Er gab seinen Figuren abwechselnd (1, 3, 5, 7, 9, 11) eine weisse, blau schattierte[1]) Tunika und ein gelbes, mit Gold belichtetes (s. o.) Pallium, oder (2, 4, 6, 8, 10, 12) eine goldiggelbe Tunika mit weissem[2]) Pallium. Dieser Wechsel wirkt äusserst bunt und anmutig. Die Clavi sind purpurn, ebenso die Calliculi. Sie haben meist die Winkel- oder Strichform und sind an den auslaufenden Konturlinien vielfach mit Punkten dekoriert. Nur der des Bartholomäus ist oval mit einer Achse, an deren Enden je ein Punkt befindlich. Die des Judas und Jakobus Alphäi sind hellrot belichtet.

Auf den verhüllten Händen tragen die Apostel Kronenringe von goldener, rot schattierter Farbe, mit hellblauen und grünblauen Gemmen geschmückt. Ihre Sandalen sind goldig, deren Riemen schwarz.

---

[1]) Montault (p. 12) bleuâtre.

[2]) Montault (ib.): azuré!

Dadurch, dass jeder in einem Zwölftel des Ringes steht, das natürlich oben bedeutend enger ist, als unten, sind ihre Schultern sehr schmal geworden, und ihr Unterkörper geht zu sehr ins Breite, so dass manche wie „wandelnde Glocken“ aussehen. Doch wird dieser Übelstand durch den ausserordentlich geschmackvollen, beinahe klassisch-schönen Faltenwurf paralysiert.

c) Der äussere Ring.

Um den Apostelring legt sich ein beträchtlich schmalerer Aussenring, der durch phantastische blau-weisse Stauden auf rotem und blauem Grunde, die aus den Zwickelstauden heraus wachsen, in acht Felder geteilt wird. In diesen ist sehr vieles ergänzt, besonders wo reines Gold erscheint. Je vier und vier entsprechen sich, und zwar zeigen die vier Felder der einen Art (unter Paulus und Petrus beginnend) in der Mitte eine Sella,[1]) die mit Gemmen besetzt ist, auf welcher eine verschiedenartig gefärbte (gold, orange, blau, grün, dunkelbraun) Decke liegt. Über dieser sehen wir eine Art Polsterkissen (weiss, gelb, dunkelrot), wieder über diesem wird die goldgelbe Lehne mit einem weissen, rot umrandeten, lateinischen, etwas ausladenden Kreuzchen in einem Gemmenkreise sichtbar. Die Sella steht in einer Art Apsis, von gelben Säulen flankiert. Neben der Apsis sind Schranken mit weissem Schuppenmuster oder anderen durchbrochenen Mustern errichtet, die wieder von Säulen flankiert werden, so dass vier Säulen den gelben Architrav tragen. Der Grund ist schwarz (!) mit grünen Pflanzen. Die vier Felder der andern Art zeigen dieselben Architekturstücke, nämlich: Apsis, vier Säulen und Architrav. Ein gelber Altar auf vier Säulen mit edelsteingezierter Platte steht in der Apsis, auf dem ein aufgeschlagenes Buch mit rotem Deckel (bei einem noch die roten Schnüre erhalten) und hellblauen Inschriften, unter denen (bei dreien noch erhalten) kleine rote Arabesken als Verzierung angebracht sind. Die Inschriften lauten:

1. EVAN | GELIVN ‖ SECVN (secundum) | MARCVN
2. EVAN | GELIVN ‖ SECVN | MATTHEVN
3. EVAN | GELIVN ‖ SECVN | LVCAN
4. EVAN | GELIVN ‖ SECVN | IOANNE

Die Orthographie der (vielfach ergänzten) Inschriften ist sehr merkwürdig, besonders barbarisch die Endung VN für VM. In dem Evangelienschrein des Mausoleums sehen wir, wenn wir jede Seite von oben nach unten lesen, dieselbe

[1]) Zur sog. „Etimasie“, cf. Kraus l. c. p. 202 f. und unsere Ausführung beim arianischen Baptisterium.

Reihenfolge der Evangelienbücher. Die grosse Apsis ist blauweiss mit goldenem Rande, an den Seiten finden sich (statt der Schranken in den andern vier Feldern) kleine, hellblaue Apsiden. In diesen steht je ein Stuhl, rechts und links vom Altar, von weisser Farbe mit goldenen Löwenfüssen, darauf liegt eine Art Diadem von goldener, rot schattierter Farbe, auf dem je zwei viereckige und in der Mitte ein ovaler blauer Edelstein funkeln.

Was bedeuten diese merkwürdigen Architekturstücke mit ihren Gegenständen, Darstellungen, wie sie sich hier zum ersten Male in der christlichen Kunst finden? Wir sehen darin zweifellos (mit Kraus, G. d. ch. K. I. p. 428) Querschnitte christlicher Basiliken, neben deren Altären Sessel für Kaiser und Bischof stehen.[1] „Man empfängt hier," sagt Kraus mit Recht, „den ersten künstlerischen Eindruck vom Gedanken der ‚Reichskirche'." Montault (p. 9) sieht in den vier Thronen die vier Patriarchenstühle der Kirche: Jerusalem, Alexandrien, Konstantinopel und Rom, da er sich nicht vorstellen kann, dass der Thron, wenn er den Stuhl Christi abbilden sollte, viermal vorhanden wäre. Warum ist denn aber der gute Hirt auf alten Katakombengemälden auch wiederholt, wenn es die Einteilung der Decke mit sich brachte? Da der ganze Streifen ornamental ist, halte ich diese Throne, durch das Kreuz (cf. De Rossi, Bullett. 1872, p. 145 f.) als Christo zugewiesen gedacht, für rein ornamental, so dass die Wiederholung erklärlich ist. Wenn der Meister seine Beschauer für so ungelehrt hielt, dass er die Namen der Evangelisten in die Evangelienbücher schrieb, wie hätte er ihnen zutrauen sollen, dass sie bei den inschriftlosen Thronen sofort auf die vier Patriarchenstühle gekommen wären? Die Gärten hinter den Schranken, die Montault (p. 10) richtig als solche gedeutet hat, hielt Garrucci für Märtyrergräber (nach Ciampini) und citiert dazu eine Stelle des h. Paulinus zur Vita des h. Ambrosius (num. 14). Die Auslegung dieser Gärten als „Symbol der Seligkeit" bei Montault ist so eigentümlich, wie seine „Analogie zu den vier Paradiesesflüssen", die mit den grossen Patriarchaten „korrespondieren".

d) Die acht Ausschnitte an den Ecken und die inneren Archivoltstreifen.

Von den ihrer phantastischen, durchaus naturalistischen Formen und ihrer grossen Mannigfaltigkeit und Buntheit wegen nicht beschreibbaren Zwickelstauden entsprechen sich wieder je vier zu vier. Ihr oberer Teil ist mit Weiss gehöht, der untere mit Hellblaugrün und Dunkelgrün, mit Rot, Gold und Schwarz schattiert. Auf dem hellblauen Grunde der Zwickel finden sich auch je zwei

[1] Montault (p. 10 f.) spricht nur von Bischofsstühlen.

Vögel, und zwar 1. Tauben, 2. Papageien, 3. und 4. Fasanen, 5. Tauben, 6. Papageien, 7. Pfauen, 8. Rebhühner. Wir werden auf diese Vögel noch bei der Concha von S. Vitale zurückkommen. Die Zusammenstellung, ursprünglich wohl rein ornamental, die nun in ähnlicher Weise öfter wiederkehrt, scheint auf orientalischen Einfluss zu gehen. (Salonik, Hagios Georgios.)

In den Bögen der schmalen Archivolte, von denen zwei wohl ganz neu sind, die jedenfalls sehr stark restauriert sind, sehen wir auf blauem Grunde Lorbeerzweige mit weissem Kreuz in goldenem Ringe oder einen sehr einfachen goldenen Maander auf dunkelblauem, hellblau eingefasstem Grunde mit kleinen weissen Vierecken. Der Zustand dieser Ornamente lässt keine Schlüsse zu.

e) Die Kunst des „Meisters mit dem gelben Grunde“.

In wie scharfem Gegensatze unser Meister zum „Meister mit den Goldranken“ steht, haben wir schon im einzelnen gesehen. Sein eigentümliches Goldgelb schattiert er mit Rot, jener mit Braun und Weiss, seine Aposteltypen zeigen grosse Verschiedenheiten; auch in der Kleidung, selbst in den Calliculi, zeigt sich der Konstrast. Man denke ferner an die durchaus phantastischen Formen der Ranken, an den schwarzen Grund, an den völligen Mangel des plein-air, an die Inschriften, an die Draperien.

Er ist ein echter „Blaugrundmeister“, sein farbiger Grund, seine Profilköpfe zeigen es. Seine Kunst der Komposition ist gering, von freier Gruppierung weiss er noch nichts. Aber noch war ihm der unerschöpfliche Quellborn der Antike erschlossen, noch kannte er die schöne Gewandung und den richtigen Akt. Seine prächtigen Köpfe sichern ihm einen ehrenvollen Rang in der Kunstgeschichte, zeigen, dass die Kunst seiner Zeit noch keine Decadence der Antike war.

Durch seine vielen besonderen Züge aber hebt er sich als individuell stark beanlagter, origineller Kopf hervor. Seine Vorliebe für Goldgelb und Schwarz, seine phantastischen Ranken, sein merkwürdiges Blau, seine Apostelgewandung, der ihm ganz eigene Architekturring und viele andere Züge beweisen es, dass er nach keinem Schema arbeitete. Seine Gedanken sind keineswegs so grandios, wie die des „Meisters mit den Goldranken“, sein Kolorit bei weitem nicht so vornehm und prächtig, sondern mehr seltsam, seine Formen naturwahrer, aber nicht so edel und „klassisch“.

Jedenfalls haben wir es mit einem hochbedeutenden Meister zu thun, dessen Absonderlichkeiten meist mit ihm untergingen, und der nur einen sehr wenig bedeutenden Nachtreter gefunden hat, den Mosaicisten des Baptisteriums der Arianer.

S. Agata Maggiore.

Nach Ciampini wurde die Kirche S. Agata Maggiore im Jahre 378 durch den Bischof Ursus erbaut und im Anfang des 5. Jahrhunderts durch den Subdiakonus der ravennatischen Kirche Gemellus ausgeschmückt. Die Ansicht Ciampinis, die sonst keinen Gewährsmann hat, ist bereits von Garrucci (p. 63) widerlegt worden. Ciampini (I. p. 184) ging von den gammaförmigen Calliculi des Apsismosaikes aus, die er als Monogramm des Gemellus auffasste — wie viele Kirchen müsste dann Gemellus ausgestattet haben! Kraus hält sie (I. p. 428) für eine der von Galla Placidia erbauten Kirchen, wozu auch der Bericht des Agnellus passt, dass in ihr der heilige Johannes Angeloptes (gestorben 439) zu beten pflegte.[1])

Ein Erdbeben im Jahre 1688 zerstörte ihre Mosaiken bis auf wenige Reste. Was sonst vorhanden war, ist uns durch Ciampinis Zeichnung (I. tab. XLVI), die u. a. Garrucci wieder publizierte (t. 254), und aus dem Berichte des Agnellus bekannt.

Die vorhandenen spärlichen Reste habe ich an Ort und Stelle kopiert. Es sind Fragmente von Ornamentstreifen aus den Innenbögen zweier Apsisfenster. Im rechten Fenster sind zwei, im linken noch drei Stücke erhalten. Das Ornament ist auf gelbem (!) Grunde angelegt. Es besteht aus je drei türkis- und dunkelblauen langen Blütenblättern, bisweilen mit je zwei dunkelblauen Staubfäden (?) dazwischen, über denen je ein kleines blaues, auf die Ecke gestelltes Quadrat, von je zwei ebenso gefärbten Winkelecken umgeben, steht. Dies Muster habe ich sonst nicht wieder gefunden. Der gelbe Grund, den wir bereits im orthodoxen Baptisterium kennen lernten, und der die Goldfarbe ersetzen

---

[1]) C. Ricci (Guida di Ravenna p. 86) bildet ein Monogramm von einer Säule ab, das er als ESVPERANTIVS (425—32) auflöst. Das würde abermals passen

soll, sowie grosse Einfachheit des Ornamentes deuten auf alte Zeit. Es wird ein Rest der Dekoration sein, die auf die Epoche der Galla Placidia zurückgeht, vielleicht sehen wir hier wieder die Hand des „Meisters mit dem gelben Grunde". Derselben alten Zeit gehörte wohl das bei Agnellus erwähnte Porträt des heiligen Johannes Angeloptes an, von dem wir keine Spur mehr besitzen.[1])

Bedeutend jünger aber ist das bei Ciampini abgebildete Apsismosaik.[2]) Sein Grund war goldig, auf seinem grünen Boden wuchsen Rosen und Lilien, die bekannten ravennatischen Blumen. In der Mitte stand ein goldener Thron mit ausgekehlter Lehne und zweistufigem Subpeditarium. Er war mit Gemmen und Perlen reich verziert; weshalb aber Montault, durch das Justiniansporträt in S. Apollinare nuovo darauf gebracht, annimmt, dass die Perlen aus Perlmutter hergestellt worden seien, ist durch nichts bewiesen (p. 120). Wir werden im folgenden sehen, wie häufig sie durch weisse Steine zusammengesetzt worden sind, und gerade Montaults durchaus richtig angeführte Parallele in S. Apollinare nuovo (thronender Christus) spricht sogar gegen ihn (s. d.). Auf dem Throne sass Christus, bärtig, mit goldenem Nimbus, dessen Kreuz mit Gemmen und Perlen belegt war.[3]) Er trug das in Ravenna übliche Purpurgewand mit goldenen Clavi und dem Winkelcalliculus. An dieses gammaförmige Zeichen knüpft Montault eine Ausführung, in der er diesen Winkel als Ecke der Erde, die Christo unterworfen sei, auslegt und das „caput angeli" aus Matth. 21. 42 citiert. Bei der grossen Zahl dieser Gewandverzierungen, die wohl unseren Wäschezeichen entsprochen haben und die nicht nur griechische und lateinische Buchstaben, sondern auch Ornamente darstellen, wie wir in ungezählten Fällen sehen werden, ist wohl eine symbolische Deutung ausgeschlossen, wenn sie nicht in völlige Willkür ausarten soll. Christi Rechte war im Redegestus erhoben, seine Linke hielt eine Buchrolle, wie wir sie in S. Vitale finden werden. Rechts und links von ihm stand je ein Engel, in denen Montault Michael und Gabriel sieht, in gewöhnlichem weissen Gewande mit ebensolchen Clavi und Calliculi, wie bei Christus. Sie zeigten den Goldnimbus und trugen die üblichen Sandalen. Wahr-

[1]) Weder das Ornament, noch dies Porträt habe ich bisher, ausser in Riccis Guida, erwähnt gefunden.

[2]) Kraus (I. p. 437) datiert auch dies um 430.

[3]) Kraus (I. p. 221) bildet diese Figur ab. Merkwürdig ist, dass er das Gemmenkreuz „crux gammata" nennt. Das ist wohl kaum ein Druckfehler, denn er schreibt auch p. 121 bis, und 133 so. Die Bezeichnung „gammata" kann doch nur auf die aus vier Gamma gebildete crux suastica gehen, während für das Gemmenkreuz nur die schon bei Livius und Ovid vom Verbum gemmo abgeleitete Form „gemmata" zulässig sein dürfte.

scheinlich hatten sie auch die ihnen eigene Vitta auf dem lockigen Haare. Der zur Linken erhob die Rechte im Redegestus, der zur Rechten legte sie auf die Brust, während beide in der verhüllten Linken einen langen goldenen Stab hielten. Dies Motiv kommt seit dem Apsismosaik von S. Vitale häufiger vor. Mit Recht weist Montault auf die genaue Parallele in S. Apollinare nuovo, die wohl unser Mosaicist kopiert hat. Daher werden wir unser Werk in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts datieren können.

S. Croce.

Im Jahre 1716 ist diese kleine Kirche, deren Erbauung noch der Galla Placidia zugeschrieben wird (Kraus I. p. 428, Ricci, Guida di Ravenna p. 58), völlig restauriert worden. Von ihrem Mosaikenschmucke ist nichts erhalten geblieben, als die Nachricht, dass in der Kirche die Taufe Christi dargestellt war. Das ist insofern sehr interessant, als ungefähr um dieselbe Zeit unser „Meister mit dem gelben Grunde" sein Taufgemälde im alten Baptisterium schuf. Vielleicht war er der Meister auch dieses Bildes.

Ob die Darstellung derselben Kirche, die Christus auf dem Felsen mit den vier Paradiesesströmen zwischen den Evangelisten zeigte, Mosaik war, ist nicht zu bestimmen. Kraus (l. c. p. 397) scheint es nicht anzunehmen, da er p. 428 nur von der Taufdarstellung spricht.

Auch beim Bilderschmuck des unter Bischof Neon gebauten, zerstörten Tricliniums (Kraus ib. p. 396) spricht kein Wort des Liber pontificalis für Mosaiken.

S. Andrea, S. Pietro, S. Lorenzo.

Garrucci schreibt bei Gelegenheit der Mosaikfragmente von S. Pietro Crisologo (p. 31): „Man behauptet, dass man aus der Andreaskirche das Brustbild entnommen habe, das den Apostel (Andreas) sein Kreuz umarmend darstellt: Es ist davon nur noch ein Teil übrig. Dies Kreuz zeigt die Form, die die Modernen „Andreaskreuz" nennen. Dies Bild kann meiner Ansicht nach nicht auf die Epoche des Chrysologus zurückgehen."

Im Garten hinter der Kapuzinerkirche ragen die Reste der Apsis und des Glockenturmes der Kirche S. Andrea, deren Gründung dem Petrus Chrysologus zugeschrieben wird. Um diese handelt es sich hier.[1])

Ich habe dies Fragment nirgends entdecken können. Sollte es mit einem der Fragmente der Kathedrale (s. d. 5 oder 6) identisch sein? Montault, der auch Garrucci citiert (p. 39), sagt nichts darüber.

Kraus (I. p. 428) schreibt die Ausstattung der Kirche der Galla Placidia zu, wie auch die der Kirche des heiligen Petrus und Laurentius, von deren Schmuck aber nichts erhalten geblieben ist.

[1]) S. Andrea dei Goti, von Theoderich oder Eutarich gebaut auf dem alten Campo Coriandro, ist völlig zerstört.

Das Thortympanon.

Das Thortympanon Ravennas, dessen Mosaikschmuck wir nach seiner einfachen, an die Cömeterienmalerei erinnernden Formen wegen dem 5. Jahrhundert zuschreiben, und dessen Kopie in der dritten Zone der Mosaiken von S. Apollinare nuovo auf dem alten Stadtbilde von Ravenna aus gothischer Zeit erhalten worden ist, wird dort genauer beschrieben werden. Schon hier aber sei bemerkt, dass das verlorene Original dieses kleinen Mosaikhalbkreises durchaus nicht von allen Archäologen für ein Mosaik gehalten wird. So spricht Garrucci l. c. p. 54 davon, dass das Tympanonbildchen ein Basrelief kopiere, und Montault scheint sich ihm anzuschliessen. Über die Gründe, die uns zwingen, das Werk unter unseren Kunstzweig zu rechnen, wird genaueres angegeben werden.

Die Kirche des heiligen Vitalis in Ravenna.

Allgemeines.

In der Kirche des heiligen Vitalis in Ravenna finden wir drei Meister oder ihre Schulen thätig, wie auch in ihr zwei grosse Epochen des Mosaikenstiles zusammenstossen. Man lasse diese Sätze vorläufig gelten, die folgenden Ausführungen werden den Beweis zu bringen versuchen.

Garrucci (l. c. p. 67 etc.) citiert eine vom Abte Agnellus (9. Jahrhundert) überlieferte Inschrift, die in musivischer Kunst mit Silberwürfeln ausgeführt an der Stirnseite der Kirche angebracht war und folgendermassen lautete:

Ardua consurgunt venerando culmine templa
  Nomine Vitalis sanctificata deo,
Gervasiusque tenet simul hanc Protasius arcem,[1]
  Quos genus atque fides templaque consociant.
Hic genitor natis fugiens contagia mundi
  Exemplum fidei martyriique fuit.
Tradidit hanc primus[2]) Juliano Ecclesius arcem,
  Qui sibi commissum mire peregit opus.
Hoc quoque perpetua mandavit lege tenendum
  His[3]) nulli liceat condere membra locis,[3])
Sed quod[4]) pontificum constant monumenta priorum,
  Fas ibi sit tantum ponere sed similes.[5])

---

[1]) Des heiligen Vitalis Zwillingssöhne.

[2]) Montault l. c. p. 117: primum.

[3]) Montault ib.: hoc . . . . . loco.

[4]) Montault ib.: quae.

[5]) Montault ib.: vel simile. Da Montault an dieser ganzen Stelle Garrucci sprechen lässt, so weiss ich nicht, wie er zu den Varianten gekommen ist. Agnellus Liber pontificalis (ed. Bacchini) Teil II. p. 50 f. stehen die Distichen so, wie sie Garrucci citiert hat.

Eine von C. Ricci, Ravenna e. s. d. p. 45 publizierte Inschrift, die Kraus G. d. ch. K. I. p. 358 f. Anm. folgendermassen zu lesen vorschlägt: „† Julianus Argentarius servus dei Ecclesii praecibus istam basilicam a fundamentis perfecit", bestätigt diese Verse.

Agnellus berichtet weiter, dass der Bau des Gotteshauses dem Julianus Argentarius[1] übertragen worden sei, als der Bischof Ecclesius aus Konstantinopel zurückgekehrt sei, wohin er samt dem Papste Johann und anderen Bischöfen vom König Theoderich gesandt wurde. 525 kam Ecclesius aus Konstantinopel heim, 526 starb der Gothenkönig, 534 Amalasuntha, und Garrucci hält es für nicht wahrscheinlich, dass der orthodoxe Bischof schon unter der Regierung der feindlichen und den katholischen Gotteshausern gefährlichen Arianer den Bau der Kirche habe beginnen lassen.

In seiner Vita Maximiani (4) führt Agnellus eine andere Inschrift an, die (von De Rossi ergänzt) folgenden Wortlaut hat: „Beati Vitalis basilicam mandante Ecclesio episcopo viro beatissimo Julianus Argentarius aedificavit, ornavit atque dedicavit consecrante vero reverendissimo Maximiano episcopo sub die XIV (Kal. Mai.) sexies p. c. Basilii Jun. u. c. (indictione X)." Aus dieser Inschrift geht hervor, dass das Gotteshaus am 18. April 547, ein Jahr vor dem Tode der Kaiserin Theodora, unter der Regierung des Justinian geweiht worden ist.[2]) Nehmen wir nun an, dass das Porträt der Kaiserin in der Apsis noch zu ihren Lebzeiten angefertigt worden ist, so fiele die Herstellung der Mosaiken zwischen die Jahre 525 und 547. Der Beginn ihrer Fabrikation schon unter Theoderich, dessen Toleranz bekannt, oder Amalasuntha ist durchaus nicht ausgeschlossen. Ihr näheres Verhältnis zu den Plänen des Ecclesius kennen wir ja nicht; ebenso liesse sich die Herstellung des Kaiserinnenporträts ebenfalls auch nach dem Tode der Theodora denken. Eine Weihung der Kirche auch vor der Vollendung des Bilderschmuckes war aus früher angeführten Gründen gar wohl möglich.

Wir möchten die Mosaiken des viereckigen Vorbaues der Apsis und des Triumphbogens gern so früh wie möglich datieren, das Apsismosaik als in

---

[1]) Die vielen Monogramme in der Kirche (Garrucci l. c. 67, dort auch die anderen Quellen), unter denen man auch das des Julianus gefunden hat, sind für unsere Fragen sekundärer Natur. Die Buchstaben TE und der Anker oder das Omega sind vielleicht Steinmetzzeichen.

[2]) Argentarius ist nach Du Cange I. p. 388 „is qui custodit argentum", ἀργυροφύλαξ, etc., hier aber vielleicht eher ein Silberschmied (s. u. argentarii fabri), aus dessen Metier sich die in S. Vitale vorkommenden Silberwürfel erklären lassen. Genaueres über diese höchst wichtigen Silberwürfel s. u.

den Regierungsjahren des Ecclesius hergestellt darauf folgen lassen, die Kaisermosaiken an den Schluss setzen.

Die Mosaiken des Vorbaues gehören noch dem Blaugrundstile an, die übrigen dem Goldgrundstile.

A.

Das Werk des Naturalisten von S. Vitale.

Allgemeines.

Der oder die Künstler des Altarraumes von S. Vitale gehören, wie eben gesagt, der Epoche des Blaugrundstiles an. Verschiedene Gründe nötigen mich, nur einen Meister anzunehmen, den ich den „Naturalisten von S. Vitale“ nennen will. Seine Eigentümlichkeiten werden in den folgenden Beschreibungen hervortreten und zum Schlusse resumiert werden. Ausgestattet sind von ihm der Gurtbogen vor dem Gewölbe über dem Altarraume, das Gewölbe selbst, der Triumphbogen und die beiden Seitenwände. Wir beginnen mit der Beschreibung des Gurtbogens.

1. Der Apostelstreifen.

Den Gurtbogen[1]) vor dem Altarraume schmücken die Medaillonporträts Christi, der Apostel und zweier Heiligen, nämlich der Söhne des heiligen Vitalis, der Zwillinge Gervasius und Protasius. Umrahmt wird der ganze Bogen mit dem wohl hier zum ersten Male vorkommenden, dann aber üblich werdenden Gemmenstreifen: Auf persisch-rotem Grunde erscheinen abwechselnd grüne und blaue, ovale und viereckige in Gold gefasste Gemmen, zwischen denen je zwei weisse Perlen stehen. Auf den Gemmenstreifen folgt ein höchst phantastisches, mit ihm parallel laufendes Muster, dessen einzelne Teile rechts und links nicht im Pendant gearbeitet sind. Es besteht aus schillernden Scheiben, die eine seltsame Plastik zeigen, aus bunten Bändern und Strahlen in roten, schwarzen, grünen, gelben und weissen Tönen und läuft unten in ein goldenes Gemmenkreuz auf schwarzem Grunde aus. Dieser farbenflimmernde Streifen, dessen reiches Kolorit bei weitem nicht die Decenz des bunten Mäanders im Mausoleum der Galla Placidia erreicht, obwohl er durchaus geschmackvoll gehalten ist, wird von einer dunkelroten Borte umrahmt, auf der ein goldener Eierstab liegt.

[1]) Montault p. 95 citiert die Revue de l'Art chrétien, 1892, p. 427.

Wir haben in diesem eine klassische Reminiszenz zu konstatieren. Nun erst erscheinen auf glänzend schwarzem Grunde[1]) die fünfzehn Porträtmedaillons, deren jedes von je zwei grünen Delphinen[2]) mit zinnoberroter Schwanzflosse, rotem Maule und roter Kopffeder getragen wird. Dieses einzigartige Fischornament, das eine tiefere Bedeutung wohl nicht hat, ist von unserm Meister auch im Gewölbe angebracht worden. Natürlich sieht Montault (p. 96) in diesem Ornamente wieder die tiefste Symbolik. Zwischen den Delphinen schimmern abwechselnd goldige Muscheln mit Goldranken[3]) oder graue Muscheln mit weissen Ranken.

Sonst finden sich bei jedem Medaillon vier Blumen. Sie sind vierblättrig, aussen rot, innen weiss gefärbt, haben runde Blütenblätter und vier gerade Staubgefässe. In ihnen sehen wir die „ravennatischen Rosen“, die nun häufiger vorkommen, zum erstenmal in dieser mehr naturalistischen Form, deren heraldisches Urbild wir bereits in den Tonnengewölben des Mausoleums fanden. Zu dem Rosenschmuck treten bei jedem Medaillon noch zwei weisse, in der Mitte erhöht erscheinende Scheiben von grosser Plastik. Wenn wir noch bemerken, dass am Fusse des grossen Streifens zu jeder Seite je zwei grüne Papageien mit goldener Schale dargestellt sind,[4]) können wir zu den Medaillons selbst übergehen. Sie sind abwechselnd weiss mit grauen oder goldig mit braunen Querstreifen gehalten und tragen einen weissen oder goldenen Perlenrand. Ihr Hintergrund ist immer blau. Nur Christi Medaillon in der Mitte ist von einem roten und grünen Regenbogenstreifen umleuchtet, dessen schöne Farben später wiederholt kopiert worden sind.

Von Christi Brustbild ist leider sehr viel zerstört worden. Original ist noch sein gescheiteltes braunes Haar, seine Stirn, die blauen Augen, die Nase und die Wangen, ferner sein purpurbraunes Gewand, das ihm ja in Ravenna typisch ist, mit dem Goldclavus und einem weissen Stück, das gewiss falsch zu einem mit Gemmen besetzten, palliumartigen Zeugstreifen ergänzt worden ist. Was von dem mit weissen Perlen geschmückten goldenen Kreuznimbus noch alt ist, habe ich nicht entscheiden können. Jedenfalls haben wir uns Christi Antlitz unbärtig

[1]) Abgesehen von kleinen Teilen des Apostelstreifens im ursianischen Baptisterium steht dieser schwarze Grund, der auch an den Wänden wieder vorkommt, in seiner Zeit einzig da. Kopiert ist er erst im folgenden Jahrhundert worden (vgl. S. Apollinare in Classe).

[2]) Montault p. 96 Anm. 1 citiert als Parallele Le Blant, Ét. sur les sarcophages d'Arles, pl. II. fig. I. pl. IX. Er hätte auch Fleury, La Messe, pl. 27 u. 28 citieren können.

[3]) Gedanke aus dem Mausoleum?

[4]) Leider giebt Garrucci l. c. nur die Medaillons und nicht die sie umgebenden Ornamente.

zu denken.[1]) Das Antlitz ist nach der Mitte der Kirche zu gerichtet, wie auch das Lamm in dem Kreuzgewölbe.

An das Christusmedaillon schliessen sich nun links und rechts je sieben andere Medaillons, deren Basen mit den Basen des ganzen Gurtbogens parallel sind. Die in denselben dargestellten Brustbilder der Apostel und Heiligen tragen ein weisses Pallium, eine mattblauweisse Tunika, auf welcher bisweilen die karminroten Clavi sichtbar werden,[2]) und graue Nimben mit weissem Rande.[3]) Die Namen sind mit weisser Farbe auf den dunkelblauen Grund gesetzt, wie auch auf den Wanddarstellungen des Altarraumes. Alle Kopfe sind en face gegeben.

Links von Christus sehen wir zuerst den Apostel Paulus. Er trägt den herkömmlichen Typus, sein langer Bart und sein struppiges Haar sind dunkelbraun. In der Inschrift PAV|LVS fehlt beim ersten V die rechte Hasta, die vom Nimbus verdeckt wird. Es folgt der ältere Jakobus, ein hochst ausdrucksvoller Kopf mit grossen Augen, dunkelbraunem Haar und feinem Backen- und Kinnbart.[4]) War Paulus mehr nach rechts gewandt, so neigt er sich mehr nach der andern Seite. Ihm schliesst sich Philippus an mit energischen Zügen, braunem Haar und grossem Barte. Sein Kopf ist bedeutend kleiner, als der des Jakobus. Das L der Inschrift ist viel höher als die übrigen Buchstaben. Thomas, der nun folgt, hat einen unschönen Typus. Sein Haar und Bart ist gleich dem des Jakobus. Der sich anschliessende Jakobus Alphäi, in der Inschrift IACO|BVSAL abgekürzt,[5]) hat einen vollen Blick, sein spärliches dunkelbraunes Haar zeigt über der Stirn einen Wulst, sein dürftiger Kinnbart ist gescheitelt. Der sechste Apostel dieser Seite ist als Simon von Kana, SIMO|CHAN in der Inschrift bezeichnet.[6]) Er ähnelt dem Thomas und hat, wie dieser und Jakobus d. Ä., einen Lockenwulst vor der Stirn. Die letzte Figur des linken Teiles aber ist der heilige Protasius (das Schluss-S der Inschrift steht unter dem ersten S). Sein Typ ist seinem Vorgänger verwandt, nur ist sein Haar noch spärlicher. Ich

[1]) Die von unsern Mosaiken sicher beeinflussten musivischen Darstellungen in S. Pietro Crisologo-Ravenna zeigen ihn zweimal bartlos in den Medaillons.

[2]) Wem es Freude macht, der mag Montaults Citate (p. 96 Anm.) aus dem 10., 14., 15. und 16. Jh. zu diesen Kleidungsstücken nachlesen.

[3]) Das Grau der Nimben ist vielleicht ein missglückter Versuch, Silberwürfel anzuwenden. Wenn man ein echtes Silberplättchen auf die Glaspaste schmelzen will, so verbrennt der grösste Teil des Silbers zu unscheinbarem Grau.

[4]) Bei Garr. 259. 2' nicht zu erkennen.

[5]) Montault (p. 97): IACOBVS M.

[6]) Montault (l. c.): SIMO THAD.

kann durchaus nicht mit Montault (p. 97) bei ihm und Gerbasius eine ausgesprochene Tonsur erkennen.[1])

Rechts von Christus erscheint der weisshaarige Petrus in bekanntem Typ, und gleich hinter ihm sein Bruder Andreas. (ND ist in der Inschrift Ligatur.) In ihm finden wir den von uns in Galla Placidia zuerst und auch sonst (Apollinare nuovo etc.) konstatierten Typ wieder. Sein struppiges, mähniges Haar und sein geteilter Bart sind weiss mit Grau schattiert, sein hageres Gesicht, die schmale Nase, die tiefliegenden, grossen Augen, der „Knick“ zwischen Nase und Stirn geben ihm Familienähnlichkeit mit Petrus (vgl. die Bemerkungen über den Typ im Mausoleum der Galla Placidia).

Des Herrn Lieblingsjünger, der nun folgt, IOHAN|NIS geschrieben, hat ein angenehmes, jugendliches Gesicht. Sein dunkelbraunes Haar ist lockig; falls der Schatten an den Wangen einen Bart darstellt, so ist es nur ein leichter Anflug davon. Um so auffallender wirkt dieser jugendfrische Typus hier, als der Apostel nachher an der Wand in seiner Würde als Evangelist greisenhaft erscheint. Davon weiter unten. Einer der lebenswahrsten Köpfe, der auch mit den jetzigen ravennatischen Typen Verwandtschaft hat, ist der sich anschliessende des Bartholomäus. (BARTO|LOME in der Inschrift, das erste O kleiner, ME in Ligatur.) Er hat runde Wangen, dunkelbraunes Haar und ebenso gefärbten Bart, der geteilt ist, und ist vielleicht der frischeste von allen fünfzehn Köpfen. Auf ihn folgt Matthäus (MAT THEVS, HE in Ligatur, Schluss-S unter dem V), dessen Typus, sein weisses Haar und sein weisser Bart dem Petrus ähnelt. Das Gesicht ist, im Gegensatz zu seinem Vorgänger, wenig plastisch geraten. Seit der Kunst des orthodoxen Baptisteriums hat sich die Idee des Greisenhaften mit seiner Darstellung verbunden. Nicht ganz so struppig wie Andreas ist darauf Thaddäus (THAD|DEVS) dargestellt. Sein dunkelbraunes Haar ist kürzer, der lange Bart von derselben Farbe ist geteilt. Parallel dem Protasius der linken Seite steht nun hier an letzter Stelle Gerbasius. Sein braunlockiger, bartloser Typus erinnert an den des Johannes. Von den Inschriften gilt im allgemeinen, dass sie den Charakter der antiken Lapidarschrift tragen. Das A hat eine geknickte Querhasta, der unterscheidende Querstrich des G ist weit herunter gezogen. Sie sind meist syllabisch abgeteilt; Ausnahmen machen nur: Phili-ppus, Pet-rus, Andr-eas und Gerb-asius.

Es verdient noch bemerkt zu werden, dass die Gesichtswürfel viel kleiner als die übrigen sind und dass die Brustbilder der beiden Jakobus und des Andreas mit schwarzer Zeichnung nach unten begrenzt werden.

[1]) cf. die oben mitgeteilte Inschrift über die Weihung der Kirche auch an diese beiden Heiligen, die Zwillingssöhne des Vitalis und der Valeria. Gerbasius barbarisch für Gerv.

Wo der Apostelstreifen an das Gewölbe stösst, wird ein feiner, senkrecht stehender Abschnitt (lunula) gebildet, auf dessen schwarzem Grunde Reben mit Blättern und Trauben dargestellt sind.

2. Das Gewölbe über dem Altarraum.

Wir kommen nunmehr zu einem der edelsten und reifsten Werke, das die Mosaikenkunst hervorgebracht, dem Gemälde des Gewölbes, das wohl der anmutigste Kuppelschmuck ist, der überhaupt existiert. Vier Guirlanden teilen die Calotte so, dass sie wie ein Kreuzgewölbe erscheint. Dies Arrangement erinnert an die älteste Katakombenkunst. Um ihre reiche Komposition zu verstehen, citieren wir (nach Kraus, an anderer Stelle, G. d. ch. K. I. p. 389) eine Stelle aus einer Homilie des gegen 410 verstorbenen Bischofs Asterius von Amasea in Pontus, der auch zu kirchlichem Schmuck dienende Wandteppiche folgendermassen beschreibt: „Auf diesen Stoffen siehst du Löwen, Panther, Bären, Stiere, Hunde, Wälder, Felsen, Jäger: kurz alles, was die Meisterschaft der Maler in Nachahmung der Natur zu schaffen weiss."

Ja, alles, was diese Meisterschaft zu schaffen weiss, ist hier dargestellt worden!

Vertiefen wir uns in die Einzelheiten des herrlichen Werkes, das leider viele Spuren der Zerstörung und späteren Ergänzung trägt, und dessen Abbildungen bei Garrucci (t. 260) und auf der nach einer Zeichnung angefertigten Riccischen Photographie sehr mangelhaft sind.

In der Mitte schwebt ein schöner Fruchtkranz mit zwei buntschillernden Bändern, von Schwarz und Gold eingefasst, deren flimmernde Würfel wahre Kunststücke sind. Von ihm gehen nach den Ecken vier Blumen- und Fruchtguirlanden, deren eine unten in der Ecke zerstört ist. Je zwei enthalten Lilien, Weintrauben und rotweisse Blüten, je zwei Äpfel, eine goldene, traubenartig geformte Frucht, Birnen und bunte Blätter. Sie sind von Vögeln belebt; wir sehen Taubenpärchen, einen Papageien und einen kleinen weissen Vogel.[1])

In den drei noch erhaltenen Ecken schlägt, auf einer blauen Kugel stehend, je ein Pfau ein Rad, um diese Kugeln (echt ravennatisch! cf. die Guirlande im Mausoleum) laufen goldene Ranken, ihre Stütze bilden in den Ecken je zwei grüne Delpine (cf. den Apostelstreifen derselben Kirche).

[1]) Dass sich Montault in durchaus unrichtiger Beschreibung (p. 97 f.) die von ihm schon im Mausoleum gebrachte Deutung der vier Jahreszeiten nicht entgehen lassen würde, war mir von vornherein klar. Er sieht in den grünen Blättern (!) und den sich konservierenden Früchten (Granaten?) z. B. den Winter.

In dem Mittelkranze steht auf dunkelblauem Grunde, der mit 13 weissen, 14 goldenen sechs- oder achtstrahligen Sternen besät ist, das Gotteslamm in sehr anmutiger Bildung, halb en face, mit den Füssen nach der Apsis gerichtet. Um sein Haupt flimmert ein goldiger, rot umrandeter Nimbus. Die Figur, deren Vorderfüsse ergänzt sind, atmet eine edle Schönheit.

Der Kranz wird von vier in den Gewölbeabschnitten stehenden Engeln mit erhobenen Händen gehalten. Ihre nähere Beschreibung bringen wir bei diesen einzelnen „Kappen" und beginnen mit der zu den Füssen des Lammes liegenden.

a) Erste Kappe. Ein rötlich schillernder prachtvoller satter Goldgrund, nach den Rändern hin in Gelb übergehend und dort mit roten und weissen Blüten bestreut, trägt eine unten aus der Mitte wachsende phantastische grüne, rosenfarbene und blaue Ranke, die in der Mitte einen grossen Blumenkelch entwickelt. Dieser trägt eine blaue Kugel (s. o.), auf der einer der genannten Engel steht. Sein jugendfrisches, ideal-schönes Köpfchen ist von grausilbernem (s. o.) Nimbus mit rotem (karmin) Rande umgeben. In seinem lockigen, dunkelblonden Haar erscheint eine weisse Vitta. Er trägt weisse Tunika mit schwarzen Clavi, weisses Pallium mit schwarzem, stumpfwinkligem, in je zwei Punkte auslaufendem Calliculus und hat grosse braune Flügel. Die Füsse des ätherischen Lebewesens sind unbekleidet.

In den spiraligen Windungen der Ranke wimmelt folgendes Getier:

1. Region, von unten links: Zwei grüne Papageien. Ein flamingoartiger weisser Watvogel mit dunkelbraunem Flügel und kurzem Schwanz, roten langen Beinen und krummem Schnabel, der eine braune Schlange gepackt hat. Der Meister hat wohl an die vielen Giftschlangen des berühmten Pinienwaldes bei Ravenna gedacht. Jedenfalls ist dieser Vogel eine interessante Schöpfung mit genreartigem Zuge. Schliesslich eine weisse Taube.

2. Region. Vogel mit grauer, weisser und brauner Färbung. (Zweimal vorkommend.) Papagei?

3. Region. Sehr bunter, pickender Vogel. Grosser Vogel mit türkisblauem Kragen. Zwei feiste wachtelartige Vögel mit roten Füssen und Schnäbeln, Rücken und Hinterkopf hellbraun, ebenso die Aussenflügel, unten weiss mit schwarzen Streifen. Hier finden sich auch zwei merkwürdige Pflanzenstücke, nämlich ein fächerartiges Blattbündel und ein Bund mattgrüner Stengel, in denen wir den in Ravenna so besonders zarten und weichen grünen Spargel wiedererkennen. Auf diese botanische Bezeichnung bin ich durch Professor Corrado Ricci aufmerksam gemacht worden. Solch Bündel kommt noch zweimal vor.

4. Region. Unschöner, blau, weiss und grün gefärbter Vogel; neben ihm

eine prächtige, humorvoll aufgefasste braune Ohreule (zweimal), deren grosse Augen mit Perlmutter ausgelegt sind. (Nur bei einer.) Dies ist die einzige Anwendung von Perlmutter in dem von unserem Naturalisten dekorirten Raume. Er wollte dadurch keineswegs die Silberfarbe ersetzen, sondern glaubte dadurch am glücklichsten das Transparente, Schimmernde der Eulenaugen darstellen zu können, und sein von feinem Scherze getragener Versuch ist ihm auch prächtig gelungen.

5. Region. Zwei Papageien, einer sehr lebhaft gefärbt, zwischen einem Apfel und einem Spargelbund.

6. Region. Wundervoll studierte, sich nach rechts umschauende Ente. Schnabel und Füsse sind orangefarben. Auf grünblauem Kopfe liegt das weiss umrandete Auge. Der grünblaue Hals ist mit weissen Streifen geschlossen. Brust, Bauch und Steiss sind graubraun gefärbt, auf dem dunkelbraunen Flügel glänzen weiss, grün und schwarz die Spiegelfedern. Mit prächtiger Komik ist das Plumpe und Watschelnde des Wasservogels wiedergegeben. Brauner Hahn.

b) Zweite Kappe. Links vom Lamme. Diesmal ist der Grund apfelgrün — ein herrlich zum Golde stehendes Grün! — und die Ranke ist goldig. Der untere Teil, sowie der Engel sind zerstört, aber ein glücklicher Zufall hat uns das Brustbild des Engels erhalten, das wir unter den drei Mosaikfragmenten (No. 369) des ravennatischen Museums wiederfinden. Hier, in die Wand eingelassen, können wir es in nächster Nähe studieren und geniessen. Die meisten Konturen des schönen Köpfchens sind schwarz, nur die Nasen-, Kinn- und Halslinie karminrot, ebenso zwei Flecke neben der Nase und die Oberlippe. Die Wangenflecke, die Unterlippe und das Unterkinn haben eine gelbliche Zinnoberfarbe. Die untere Stirn und einige Teile der Wangen sind fleischfarben, alles andere weiss mit graubraunen Schatten. Die lebhaften schwarzen Augen sind nach links gewendet. Im dunkelbraunen Haar schimmert die weisse Vitta. Der grausilberne Nimbus ist von einem deutlichen Karminringe und einem feinen blassgrünen Streifen umrahmt, welch letzterer, auch am rechten Flügelbug bemerkbar, den Übergang zu dem dunkleren grünen Hintergrunde vermittelt. Die braunen Fittiche sind weiss belichtet, das weisse Gewand ist blau, grün und dunkelbraun schattiert. Wie angenehm sticht dieser Engelskopf von dem Engelfragment daneben ab (No. 370), das aus S. Apollinare in Classe stammt! Doch davon unten. Wir beginnen diesmal die Beschreibung der Regionen von oben links, da der untere Teil stark zerstört ist.

1. Region. Graue Antilope mit Säbelhörnern und schwarzen Füssen. Ihr Pendant war vielleicht eine grosse Goldblume.

2. Region. Kleiner Vogel, braun und weiss. Springender Panther (oder Wildkatze, nur oberer Teil erhalten). Sehr gestreckt springender brauner Ziegenbock, hinter dem ein gelber Stab mit roten Bändern sichtbar. Wasservogel mit langen roten Beinen (eins ungeschickt erhoben) und kurzem roten Schnabel, in dem er, nach links zurückgewandt, eine schwarze Ranke gepackt hält. Bis auf den grauen Flügel ist er weiss gefärbt und hat einen Federschopf. Er ist bei weitem nicht so gelungen, wie der oben geschilderte flamingoartige.

Darunter ist links alles zerstört. Rechts ist noch folgendes erhalten:

3. Region. Weisser Vogel mit braunen Flügeln.

4. Region. Schwarzgefleckter, fliehender Hase.

5. Region. Schöner springender Panther.

6. Region. Flatternde weisse Taube.

c) Dritte Kappe, über dem Kopfe des Lammes, der ersten entsprechend. Pallium des Engels graugelb.[1] Unten in der Mitte zwei Pfauen. Viele Früchte, darunter eine herzförmige.

1. Region. (Von unten links.) Vogel, weiss und braun.

2. Region. Brauner, rot und blau gefleckter Vogel. Wachtel. Kleiner Vogel mit langem Schwanze, grau, schwarz, weiss, rotbraun, darüber plumpe, rundköpfige, braune Eule (s. o. p. 96).

3. Region. Grauer Vogel. Papagei.

4. Region. Oben rechts: Schwalbe mit schwarzem Schwanz und Flügeln, weisser Brust, rotbraunem Kopfe. (Wohl die Rauchschwalbe, hirundo rustica.)

d) Vierte Kappe. Der zweiten entsprechend, gleichfalls sehr demoliert. Engel wie sonst.

1. Region. (Von oben links, siehe b, 1.) Weisser Widder, aus rosenfarbener Blüte wachsend. Graues Maultier, aus roter Blüte wachsend.

2. Region. Brauner Vogel, schlecht erhalten. Zwei Hasen, dahinter rotes Band. Brauner Vogel mit langem Schwanze.

3. Region. Vogel, braun, weiss. Blauer, nach links gerichteter Fisch mit weissem Bauch, schwarz konturiert. Rechte Seite zerstört.

4. Region. Weisser Vogel mit schwarzen Flügeln und Hinterkopf. (Bachstelze? Fliegenfänger?) Springende Bestie mit sehr kurzem Schwanze und sehr langen Hinterbeinen, graubraun, schwarz gefleckt, könnte ein Hirschkalb sein. Schöner heraldischer Panther, steigend. Rechts dasselbe springende Tier, dann vielleicht ein kleiner Löwe und derselbe Vogel wie links.

---

[1]) Sehr auffallend, da sonst stets (mit einer völlig begründeten Ausnahme in S. Apollinare nuovo) die Engelskleidung weiss ist.

Man sieht, wir haben einen mit reicher Phantasie begabten Meister vor uns, der besonders ein glücklicher Tierzeichner ist. Doch werden wir diese seine Gabe noch später zu rühmen haben. Ebenso meisterhaft ist er im Kolorit; man kann sich kaum eine schönere Farbenharmonie vorstellen, als die des Gewölbes. Und wie köstlich hat er die Farben der Tiere wiedergegeben!

Über den Sinn der ganzen Darstellung kann kein Zweifel sein: Das von Engeln getragene Lamm Gottes inmitten der lebendigen Schöpfung, Christus als erhöhter Gott über der Natur im blauen Sternenzelt. In dem Lamme haben wir eine der ältesten Darstellungen des Agnus dei in der Mosaikenkunst erhalten.

3. Die Seitenwände des Altarraumes.

Die beiden Seitenwände des Raumes sind architektonisch reich gegliedert. Sie werden durch zwei Säulen im oberen Stock der Kirche fensterartig unterbrochen und oben halbrund vom Gewölbe begrenzt. Wir unterscheiden folgende mit Mosaik geschmückte Stücke von oben an:

a) Den bogenförmigen Ausschnitt, der den Bogen des „Fensters“ umgiebt.

b) c) Zwei lange rechteckige Stücke zu den Seiten des „Fensters“.

d) e) f) g) Ein triumphbogenartiges Stück darunter, das ein Tympanon umgiebt. Dieses auf zwei Säulen ruhende Tympanon tritt hart an die Wand der Eingangsseite, so dass nur an der Apsisseite ein Seitenstück von ihm sichtbar wird (e).

h) Das Tympanon.

i) k) Die Zwickel über den beiden Säulen.

Diese etwas komplizierte Beschreibung wird durch den beigefügten Situationsplan klar werden. Auf mathematisch genaue Grossenverhältnisse macht er übrigens keinen Anspruch, er will nur die Lage der Darstellungen veranschaulichen.

Der historischen Reihenfolge der Scenen entsprechend beginnen wir mit der vom Eingange aus rechts liegenden Wand.[1])

α) Die rechte Wand.

a) Auf schwarzem Grunde, den wir schon beim Apostelstreifen bemerkten, steht rechts und links vom obersten Bogen je ein grosser gelber Cantharus mit

---

[1]) Montault (p. 99) beginnt gegen die historische Reihenfolge links. Ich habe übrigens im folgenden nicht die Absicht, alle Ungenauigkeiten und Fehler in der Beschreibung Montaults anzumerken. Nur einiges soll hervorgehoben werden.

spiralig gebogenen Henkeln, auf dessen Rande und zu dessen beiden Seiten weisse Tauben sitzen. (Motiv aus dem Mausoleum.) Reben mit Laub und Trauben wachsen in schönen Windungen daraus hervor, worin wieder Tauben sitzen. Der obere Teil und die rechte Seite sind stark ergänzt.

b) Das Rechteck rechts von der Fensteröffnung. Ein weisswolkiger Himmel mit blaugrauen Streifen überwölbt sehr stimmungsvoll eine wilde Felsenlandschaft, eine passende Anachoreteneinöde. Auf der Höhe wächst ein Baum, das lebhafte, in den Farben etwas harte Felsgestein ist mit gelb- und blaugrünem Moos bewachsen und bildet grell-weisse Spalten. Vorn (unten) glänzt ein kleines Wasser, mit Schilf umstanden, neben dem ein kleines Bäumchen grünt. In den Wellen watet ein weisser Silberreiher, dessen rote Beine von dem blauen Nass in schöner Durchsichtigkeit (cf. p. 74 Anm. 3) geschnitten werden, aus dem Wasser heraus kriecht links eine braune Schildkröte.

Das ist die Landschaft, in der der Evangelist Matthäus arbeitet. Er sitzt auf den Schroffen der Felsen, sein Antlitz ist sehr weich modelliert, Haar und Bart sind weiss, er erinnert an den Typ des orthodoxen Baptisteriums. Eine goldene Glorie umstrahlt das Haupt. Er trägt weisse Tunika mit schwarzen Clavi, weisses Pallium mit schwarzen Calliculi von der Form der im Gewölbe gebildeten, weisse, an den Ärmeln sichtbare, schwarz gestreifte Untertunika und schwarze Sandalen. Die Linke hält ein aufgeschlagenes, auf dem Kopfe stehendes Buch mit rotem Deckel und markierten Schriftzeilen,[1]) die Rechte einen goldenen Griffel. Vor ihm steht auf zwei zierlich gedrechselten goldenen Füssen (einer sichtbar) das dunkelbraune, goldumrandete Schreibpult mit grauem Tintenfass, einem goldenen und einem weissen Griffel. Zu seinen Füssen erkennen wir einen schachtelartigen Rollenbehälter, ein scrinium, von roter Farbe mit grauem Schlosse und braunem, rot umrandetem geflochtenen Deckel, der hinter der Schachtel lehnt. Acht Pergamentrollen werden darin sichtbar.[2]) Der untere Rand des Behälters ist perspektivisch falsch gezeichnet.

Über dem fleissigen Evangelisten erscheint sein Symbol, der Engel im Brustbilde. Haben wir im Mausoleum konstatiert, dass noch der Mensch neben drei Tieren das Abzeichen des Matthäus war, so sehen wir hier bereits die Ent-

[1]) Garrucci las heraus (p. 71): M||T||V| |V|||G|LIVM LIU „Matthaei evangelium liber etc.". Montault aber hat (p. 105) das Richtige getroffen, wenn er darin nur „caractères fantaisistes . . . . sans signification" sieht.

[2]) Einen völlig gleich gebildeten Rollenbehälter sah ich an der Sophoklesstatue des Lateranensischen Museums in Rom. (No. 476.) Auch das Schloss sieht mit seinen vier Nägeln und dem Schlüsselloche genau so aus, ebenso zeigt die antike Skulptur deutliche Spuren von roter Farbe.

wicklung bis zum Engel vollendet. Nicht nur die braunen Flügel, die die andern Symbole nicht haben, sondern auch die weisse Vitta beweisen es. Er trägt weisse Tunika und Pallium, purpurne Clavi und ein Stück des gewöhnlichen Calliculus. Seine Glorie, die er ebenfalls vor den andern Symbolen voraus hat, ist von glänzenden Silberwürfeln gebildet. Seine Linke ist verhüllt, die Rechte hält eine Rolle. Welch ein Kontrast zu dem einfachen Symbol im Mausoleum! Wir werden aber noch bedeutsamere Kontraste finden.

c) Das Pendant von b. Eine ähnliche Landschaft wird unter düsterblauem Himmel sichtbar. Unser Meister malt immer in plein air.

Das Wasser in der Ecke links ist nur durch zwei kleine blaue Streifen angedeutet. Zwei blaue, auch etwas rot und weiss gefärbte Wasservögel[1]) mit langen orangefarbenen Beinen, deren einer eine Schnecke (?) aufpickt, beleben es. Wir sehen den Evangelisten Markus, wie Matthäus, nach innen gerichtet und ebenso gekleidet. Auch sein Typ ist sehr ähnlich, aber schärfer. Sein Calliculus erinnert an ein ausgefülltes griechisches Phi. Die Bänder seines Buches sind braun. Wir lesen darin SEC | VN | DVM || MAR | CVM | . . .[2]) auf zwei Seiten verteilt, und zwar so, dass jede Seite für sich zu lesen ist. (Dem A fehlt die Querhasta.) Sein Schreibpult gleicht dem des Matthäus. Neben dem Tintenfass liegen der Deckel und zwei Goldgriffel mit schwarzen (eingetauchten) Spitzen.

Nun aber sein Symbol, das auf dem Felsen erscheint! Welch eine prächtige Bestie! Ein Löwe ohne Flügel, ohne Glorie, ungeschlacht dahertrottend, voll unbändiger Wildheit! Diese blutunterlaufenen Augen, dieser zum Brüllen sich öffnende Rachen, diese charakteristische dunkelbraune Linie über Schnauze und Augen, diese gewaltigen Schenkel und Pranken! Wahrhaftig, so trat ein wirklicher Löwe daher, so streckte er den langen Schweif, so sträubte er die Mähne! Ohne Zweifel: Unser Meister hat einen bestimmten Zirkuslöwen in der Arena studiert und mit grossem Glücke, trotz mancher Verzeichnung, das gewaltige Tier nachgebildet in all seiner erschreckenden Furchtbarkeit. Hier ist ein Trumpf des Naturalismus gegen den Symbolismus ausgespielt, hier ist ein Tierstück geschaffen, wie es die gesamte alt-christliche Kunst nicht wieder aufzuweisen hat. Und mit welcher Liebe hat der Meister daran gearbeitet!

[1]) Vielleicht fulica atra, das (schieferblaue) Wasserhuhn. Garrucci (p. 72) nennt sie „Pfauen“, Montault entscheidet sich für „Wildgänse“, „oie sauvage“ (p. 106). Selbstverständlich sieht er in Himmel, Felsen und Wasser drei Elemente, das Feuer aber ist durch die Inspiration des heiligen Geistes ausgedrückt, der die Evangelisten beseelt. Das ist so ungefähr das Schlimmste, was er sich im Symbolisieren geleistet hat, aber — es liest sich gut.

[2]) Garrucci (263. 4) und Montault (p. 106) lesen: MARCVN, das M ist aber ziemlich deutlich.

Kein Krallennagel, keine Rippe, keine Pore des Bartes ist ausgelassen — was uns aber so mächtig packt und fesselt, das ist nicht die Vollendung der Formen, das ist die Bewegung des atmenden Leibes, das ist der lebendige Ausdruck, das ist die krasse, „bestialische“ Naturwahrheit. Wie mag unser Meister über den Löwen des Heraldikers im Mausoleum gelächelt haben, dessen mangelhaftes Naturstudium er so spielend überwand — und doch — trotz seiner verblüffenden Kunst — wie wenig hat er ihn erreicht! Er schuf einen Löwen, der vornehmere Heraldiker aber schuf ein Symbol. So sehr die konventionelle Form hier durchbrochen wird, denn unsere Darstellung ist einzig in ihrer Art, so sehr der Freiheitsdrang jauchzend die Fesseln zersprengt und in die Gottesnatur hinausstürzt, so sehr die „tierische“ Wahrheit triumphiert, dieser Löwe ist doch nur ein sterbliches Wesen, mag ihn auch die Kunst unsterblich gemacht haben, der Löwe des Heraldikers aber ist mehr, er ist ein „Monument, dauernder, als Erz.“ Unser Künstler hat den Lebenden die Bestie des Schreckens kraftvoll vor die Augen gemalt, der alte Meister des Mausoleums schuf seine Goldgestalt mit dem Blicke nach oben.

d) Wir beginnen mit diesem Teile des von uns vierfach zerlegten triumphbogenförmigen Stückes über den beiden untersten Säulen. Die einzelnen Mosaiken des ganzen Stückes sind nicht durch Grenzlinien getrennt, nur die scharf pointierten Gruppen scheiden sie voneinander. Unsere Scene spielt über goldenen und braunen Felsstufen unter dunkelblauem, rot und weiss gewölktem Himmel. Rechts heben sich von dem weissen Grunde zwei Bäume ab; die Stimmung erinnert an die Landschaften der Wiener Genesis.[1]) Wir befinden uns auf heiligem Grund und Boden, den Schroffen des Berges Horeb. (Exodus 3.) Eine jugendliche bartlose Gestalt in der Kleidung der Evangelisten,[2]) von goldener Glorie umstrahlt,[3]) tritt mit dem linken Fuss auf eine erhöhte Felsstufe und löst mit beiden Händen die Schleife der Sandalenriemen. Die Stellung der Hände, besonders das Balancieren des rechten kleinen Fingers, ist ein Kabinetstück feiner Naturbeobachtung. Wir haben den jugendlichen Mose vor uns, wie die weisse Inschrift (MOSE, E mit gleichen Hasten) über ihm bestätigt. Sechsundzwanzig rote Flämmchen wachsen aus dem Berggestein, wie Blumen — sollte der Meister, der mit vielen anderen Traditionen auch die des feurigen Busches über Bord warf, die Flämmchen an der Somma des Vesuvio gekannt haben? War ihm diese Erscheinung ein Bild des brennenden Horeb? Wir würden in

---

[1]) Ed. W. Ritter v. Hartel und Wickhoff. Wien 1895.

[2]) Pallium etwas heller als Tunika, Calliculus wie bei Matthäus.

[3]) Vgl. über diesen Nimbus Montault, p. 101 f. Anm.

dieser Vulkanbildung einem fast rationalistischen Zuge begegnen, der beim Meister des Löwen nicht befremden kann.

Links oben aus den Wolken aber ragt die braun und goldig geärmelte Gotteshand, nach der sich der nach rechts gewandte Mose umschaut, als Tragerin der Worte: „Zeuch deine Schuhe aus von deinen Füssen; denn der Ort, darauf du stehest, ist ein heilig Land!“ (Exod. 3. 5.)[1])

e) Der Apsis am nächsten liegend. (Dies Stück fehlt rechts, wie auf der andern Seite links.) Auf tieferer Stelle desselben Berges, der mit grünen Moossteinen und weiss-roten Blumen (Profil der „ravennatischen Rosen“) geschmückt ist, sitzt Mose in derselben Gestalt unter den (drei) Schafen seines Schwagers Jethro (Exodus 3. 1), unsere Scene geht also zeitlich der vorigen voran. Er hat noch keine Ahnung von seiner hohen Mission. Während seine Linke eine schwarz umwickelte Rolle hält (Zeichen der Würde des Propheten),[2]) ergreift seine Rechte, obschon sein Blick ins Weite schweift, liebkosend die Schnauze eines Schafes, ein Motiv, das unser Meister aus der Hirtenscene im Mausoleum übernommen hat (cf. p. 56 f.).

Solche Züge zeigen, wie unser Verächter der Konvenienz doch von einem abhängig war: der ewigen Kunst, deren Schönstes immer das rein Menschliche ist. Es ist nicht nur dieser freundliche Zug, den er aus dem Mausoleum hergenommen hat, er war bei seinen mannigfachen Nachahmungen dem alten Meister gegenüber doch immer nur der Epigone.

f) Auf der Höhe des triumphbogenförmigen Stückes finden wir auf beiden Seiten des Raumes die gleiche Darstellung: Zwei schwebende Engel tragen ein Kreuz. Die Darstellung, wieder auf schwarzem Grunde, wie alles nicht historische, sondern nur dekorativ aufgefasste, ist sehr zerstört, vom rechten Engel der ganze Oberkörper. Die Flügel der Engel sind braun und bläulich, ihre Glorien grau,[3]) ihre Kleidung wie die der Evangelisten. Ein Regenbogen schillert um das blaue Kreisfeld (vgl. das Christusmedaillon im Apostelstreifen), in dem ein latinisierendes (?), etwas ausladendes, mit blauen Gemmen belegtes Goldkreuz steht. Hier sind nur der obere und der linke Balken erhalten, an dem vermittels goldenen Stabes ein goldenes, omegaartiges Zeichen hängt. Man sollte hier das Alpha erwarten — das Kreuz der Parallele aber lässt vermuten, dass

---

[1]) Die Scene ist ähnlich auf der Lipsanothek von Brescia (Garrucci p. 443, Kraus, G. d. ch. K. I. p. 503. Fig. 386. etc.) dargestellt.

[2]) Montault (p. 105): „Er ist nicht nur Gesetzgeber, sondern er hat auch die Gesetzgebung der Ägypter studiert.“

[3]) Sie finden sich gegen Montault (p. 105) auf beiden Seiten.

zwei solche Omegazeichen angebracht waren. Waren sie vielleicht als Lämpchen gedacht?[1])

g) Der schwarze Grund der vorigen Darstellung dehnt sich auch über diese aus Auf grünen Felsstufen steht der Prophet Jesaia (ISAIAS, weisse Inschrift über ihm. I nach unten geschweift, A nach oben links, geknickte Querhasta), der nach rechts, also nach aussen schaut. Er trägt die bekannte weisse Kleidung (Calliculus Z-förmig) und hält in beiden Händen eine geschlossene Rolle mit markierten (hebräische imitierenden?) Schriftzeichen. Eine goldene Glorie umrahmt den kraftvollen, graubärtigen Kopf. Ein sockelartiger grüner Bau, oben mit roter Schwelle, sich in eine halbrunde Lehne fortsetzend, wie eine antike Bank, eine fensterartige, goldumrandete Öffnung in dem schmalen Teile, erhebt sich links neben und hinter ihm. Auf dem Sockel liegt ein sehr fein gearbeitetes Diadem. Sein Gold erinnert an Filigrantechnik, es ist mit Weiss gelichtet (Mausoleum!) und blauer und roter Gemme geziert; dem Propheten gebührt die Märtyrerkrone.

h) Das Tympanon des Bogens enthält die Hauptscene der ganzen Wand, eine symbolische Opferscene, von zwei alttestamentlichen, zeitlich nicht zusammengehörenden Typen gebildet. Umrahmt wird der Bogen von einer eigentümlichen, sich unter die Mosescene hinziehenden, echt ravennatischen Borte, die wohl unser Meister erfunden hat: Auf weissen Grund, der unten rot bordiert ist, hangen schwarze, halbkreisartige, mit einander verbundene „Langetten“ mit weissen Kreuzblümchen herab. Auf dem Rot sehen wir Sternchen aus fünf weissen Punkten, darunter wieder eine schmale weisse Borte mit schwarzem Treppenmuster. Die rote Borte mit dem Treppenmusterstreifen zieht sich auch um die Zwickel über den Säulen i und k.

Unsere Scene ist von dunkelgraublauem Himmel mit roten und weissen Wolkenstreifen grundiert. Oben in der Mitte ragt, schwarz-gold-schwarz geärmelt, die Hand Gottes, nach unten weisend, die von einer lichtbraunen, halbkreisförmigen Dunstsphäre umgeben ist, wie der Mond von seinem Hofe.[2])

Der Boden ist grün, mit den „ravennatischen“ Rosen (Profil) und Lilien bewachsen. In der Ecke links steht eine kleine Pinie, deren Vorbild der Meister so oft in der berühmten Pineta (cf. p. 95) gesehen, und ein Ölbaum. Die Mitte der Landschaft nimmt ein grosser auf sechs Säulen (fünf sichtbar) von weissem

[1]) Wo Montault (ib.) das Alpha gegen Garrucci herbekommt, weiss ich nicht. Natürlich hat dann die Erklärung keine Schwierigkeit.

[2]) Solche Dunstkreise finden sich besonders in der Wiener Genesis um die Gotteshand, so z. B. Blatt IVb.

Marmor über einer Platte aus demselben Stoffe stehender Altar von völlig missglückter Perspektive ein. Seine untere Decke ist dunkelpurpurn mit goldenen Winkelcalliculi in den Ecken, die obere weiss mit Goldtroddeln, deren Fäden sehr glücklich nachgeahmt sind; auf der oberen und der vorderen Fläche sind je vier schwarze Winkelcalliculi angebracht.[1]) Auf ihrer vorderen Seite strahlt ein goldener, schwarz umzogener achteckiger Stern. Auf dem Altar steht eine wie bei a geformte gelbe Kanne mit grünen und weissen Gemmen verziert. Neben ihr liegt je ein braunweisses rundes Brot,[2]) sternartig mit Bogenstrahlen und einer vierblättrigen Blume in der Mitte gemustert. Wir sehen also die Elemente des heiligen Abendmahles vor uns. Links vom Altar aus steht durch schwarze Inschrift auf weissem Wolkengrunde gekennzeichnet (ABEL, A mit geknickter Querhasta) Abel. Er hat schwarzes, etwas wirres Haar, man erkennt den unkultivierten Schäfer; sein jugendliches Gesicht ist bartlos mit scharfen Zügen. Er trägt einen roten Mantel und eine braune, gefleckte, aus einem Tierfell gefertigte Hirtentunika, die die Beine, den rechten Arm und die rechte Schulter bloss lässt. Er erhebt ein sehr schön gebildetes Lamm (cf. das Lamm des Gewölbes) als Opfergabe. Hinter ihm wird seine braun, gelb und schwarz gefärbte, mit Schilf gedeckte einfache Hütte sichtbar, die vorn offen steht und drei kleine Fenster hat. Auf der andern Seite des Altars ist dem Hirten ein König gegenübergestellt: Melchisedek. (Inschrift wie bei Abel. MELCHISEDEC, Längshasten des M gerade, Querhasten des E gleich lang.) Der König von Salem ist im Profil (!) dargestellt. Sein braunes Haar und sein Bart sind weiss meliert; seine Züge sind ernst. Eine goldene Glorie umgiebt ihn, im Gegensatze zu Abel (Abzeichen des Königs! cf. Justinians Porträt und Montault p. 103f.). Er trägt die Priestertracht (cf. S. Apollinare nuovo), eine weisse Tunika mit breiten Ärmeln, mit Purpurborte am unteren Rande und zwei Goldeinsätzen, die das weisse, an den goldbortigen Ärmeln sichtbar werdende Untergewand bedeckt. Eine blaugrüne Schärpe, vorn herabhangend, umschlingt sie, deren wagerechter Teil rot gestreift ist. Ein braunvioletter Purpurmantel mit breiter Goldborte fällt von den Schultern herab, ein rotes Band umschlingt das Haupt, rote Bänder bekleiden die Füsse. Der König erhebt ein Brot, das den andern Broten gleich gebildet ist, als Opfergabe.[3])

---

[1]) Montault (p. 104) konstatiert einen Farbenunterschied der Calliculi oben und an der Vorderseite, der aber nur durch die Farbenperspektive bedingt ist. Kraus (G. d. ch. K. I. p. 368. Anm. 4) sieht in dem Altar den einfachen Holztisch, mit Tüchern überkleidet. Was soll aber dann die weisse Farbe? Zur graugelben Holzfarbe cf. p. 109.

[2]) cf. Fleury, la Messe, IV. p. 27. t. CCLXVII.

[3]) Sehr interessant wurde mir die Vergleichung dieser Königsfigur mit der der Wiener Genesis (Blatt IVa), die ich vor meiner Reise nach Ravenna in Wien farbig kopiert hatte. Der

Hinter ihm wird — ein bedeutsames Pendant zu Abels armseliger Hütte — sein Palast sichtbar. Er ist braun, blau und rot gefärbt. Ein Portal mit zwei kannelierten, korinthisierenden Säulen und einem Giebel umschliesst den offenen Eingang, ein Porticus mit vier Säulen setzt den Phantasiebau nach rechts fort. Die Deutung dieser Scene wie aller andern werden wir erst am Schlusse dieser Beschreibung geben.

i) k) Die beiden Zwickel über den Säulen. Auf Goldgrund steht je ein blauer Fruchtkorb mit je zwei Tauben und zwei Papageien.

Die ganze Wand umrahmt der schon bei den Apostelmedaillons beschriebene rote Gemmenstreifen (cf. p. 90).

β) Die linke Wand.

a) Wie rechts. Links nur zwei Tauben und der Fuss der Vase, rechts die Vase (mit etwas anders geformten Henkeln) gut erhalten. Vortrefflich sind rechts die drei Tauben und das Weingerank.

b) Dem Markusbilde gegenüber entsprechend zeigt die Landschaft dunkelblauen Himmel (der nur um den Adler etwas heller wird), moosige Felsstufen und unten ein kleines Wasser mit Schilf und zwei vorzüglichen Wildenten, die dieselbe Meisterhand, wie bei der Ente in dem Gewölbe, Kappe 1, Region 6 (p. 96), bewundern lassen. Wir sehen auf den Blöcken den Apostel Johannes sitzen, bei dessen weisshaarigem und mit weissem Spitzbarte geschmücktem Kopfe unser Naturalist ein neues Kunststück versucht hat, das ihm aber völlig missglückt ist. Er wollte den von vorn gesehenen Kopf erhoben darstellen und ist an der Perspektive gescheitert. Daher ist der obere Teil des Kopfes mit der schmalen, idiotenhaften Stirn zu klein, der untere zu gross, das Gesicht Karikatur geworden. Die Perspektive war unserm sonst so glücklichen Meister ein Buch mit sieben Siegeln. Interessant bleibt es, dass er den Evangelisten als Greis, den Apostel im Jüngerstreifen als Jüngling aufgefasst hat, obschon auch der Apostel als in den Himmel erhöht gedacht ist. (Paulus dabei!) Da er übrigens alle andern Evangelisten

---

Typ ist allerdings jünger, wir sehen aber denselben Purpurmantel mit der breiten Goldborte, dieselbe weisse, nur kürzere Tunika. Das Band um das Haupt hat sich in einen Goldreif verwandelt, die Fussbänder sind zu Gamaschen geworden, die allerdings noch die rote Farbe konserviert haben, an den Knieen werden hellblaue Beinkleider sichtbar. Ich halte es für wahrscheinlich, dass einer der Illustratoren dieser Purpurhandschrift unsern Altarraum gekannt habe. Wir werden noch mehr Verwandtes finden. Das passt auch ungefähr zu Kondakoffs (Ende des 5., Anfang des 6. Jh.) und Montfaucons (bis 7. Jh.) Datierung der Handschrift, würde aber allerdings gegen v. Hartel sprechen, der sich für das 5. Jh. entscheidet.

und die Propheten als Greise gedacht hat, so wollte er wohl bei dem der Geschichte als Greis bekannten Johannes keine Ausnahme machen. Das offene Buch hat roten Deckel und Schlussbänder (hier die Ösen der Schlussklappe deutlich markiert). Es liegt, wie bei Matthäus, umgekehrt, lasst aber deutlich die Inschrift erkennen: SEC | VNDV || IOHA | NNEM. (Formen wie sonst. S verkehrt. ND und NNE in Ligatur, VM durch Strich abbreviiert.) Das Schreibgerät ist wie bei Markus. Der grosse, goldbraune Adler, der den blauen Grund beherrscht, ist zwar ganz naturalistisch aufgefasst,[1]) aber lange nicht in dem Masse zum König der Vögel gebildet worden, wie sein Vis-à-vis zum König der Tiere. Wie hätte auch der Meister einen Adler in der Freiheit so beobachten können, wie den Löwen in der Arena!

c) Das Pendant zur Matthäusdarstellung, daher der gleiche helle Himmel mit den rötlichen und blauen Wolkenstreifen, wie dort. Die Figur des Lukas entspricht ganz der des Matthäus, seine Rollenschachtel gleicht ebenfalls der des Evangelisten, nur sehen wir daran noch ein Tragband (Statue des Sophokles im Lateran, cf. p. 99 Anm. 2) und am Deckel den andern, hübsch gearbeiteten Teil des Schnappschlosses. Unser Künstler ist ja einer der feinsten Detaillisten! Das Buch zeigt die Inschrift: SECV | NDV | M || LV | CA[2]) in gewöhnlichen Formen. Auch das (grauweisse) Wasser mit dem Silberreiher entspricht der andern Darstellung. Auf der Höhe steht der prachtvolle weisse Jungstier. Sein Kopf ist mit ausserordentlichem Verständnis modelliert, ebenso fein studiert sind die Wamme und der Büffelnacken.[3]) Es ist ein tadelloses Exemplar der Gattung, voll jugendlicher Kraft, und tritt der Löwenfigur würdig zur Seite. Die Vorliebe für das Weiss in dieser Landschaft zeigt sich auch in den die Felsen versilbernden Blütenbäumen.

d) Als Pendant zum Propheten Jesaia erscheint hier der Prophet Jeremia (IEREMIA, Buchstaben wie gewöhnlich, IA ergänzt). Schwarzer Grund, derselbe Bau, dieselbe Landschaft, wie rechts. Das gescheitelte Haar und der Bart des Propheten sind weiss, sein Gesicht sehr markant, sonst gleicht er seinem Pendant. Seine Hände halten eine grosse offene Rolle mit drei markierten Buchstabenreihen. Sein Diadem ist stark zerstört.

---

[1]) Montault (p. 102): „L'aigle . . . est represénté dans la forme classique."

[2]) Als vom Meister unbeabsichtigtes Kuriosum sei erwähnt, dass man auch einen Sinn bekommt, wenn man die Zeilen über die Seiten hinweg liest: SECVLVN DVCAM, „ich werde das Jahrhundert führen". Wie schade, dass Montault das nicht bemerkt hat! Wie köstliche Schlüsse hätte er daraus ziehen können!

[3]) Sehr treffend bemerkt Montault (p. 102), der Stier scheine wiederzukäuen. Diese Bewegung kann man in der That an dem Maule wahrnehmen.

f) Der rechten Seite völlig entsprechend, nur besser erhalten. Zwei omegaförmige Gegenstände sichtbar.

g) Der schwarze Grund löst sich in Dunkelblau, Braun und Grau mit roten und dunkelgrauen Wolken. Heraus ragt die Hand Gottes (Ärmel schwarz-gold-schwarz) mit einer geschlossenen Rolle, die die Gesetzestafeln andeutet. Auf den Felsen steht Mose im gleichen Typ wie rechts. Beide erhobenen Hände sind verhüllt, sein Leib ist in lebhafter Bewegung nach vorn. Während die Hände nach rechts oben greifen, wendet sich sein Haupt nach links unten.[1]) Wir sehen in dieser sich um ihre eigene Achse drehenden Gestalt zwei Scenen kombiniert: Mose (MOSE, Inschrift wie sonst) hat die Gesetzesrolle (wieder eine Abweichung gegen die Schrift, cf. das zum „feurigen Busch" Gesagte) noch nicht empfangen (Exod. 31. 18) und will sie schon herabschleudern (ib. 32. 19) im Anblick der Scene, die sich ihm unten darbietet.

Der Sinai ist ähnlich wie der Horeb rechts gebildet. Kleine kahle und belaubte Bäume wachsen auf den Klippen.

e) (An der Apsis, cf. p. 102). Am Fusse des Sinai befindet sich eine Gruppe von Juden, die Garrucci (t. 261. 4) in der Zwölfzahl abbildet.[2]) Diese Zahl hat die bisherigen Auslegungen verwirrt. Ich habe konstatiert, dass es dreizehn sind, wie auch die neueste Riccische Aufnahme (mit dem Altar aus Galla Placidia vorn) deutlich beweist, und sehe in der Darstellung die Repräsentanten der zwölf Stämme, die in stürmischer Weise den Aron auffordern, das goldene Kalb zu verfertigen. (Exod. 32. 1.) Nur so erklärt sich die Zahl, nur so die fluktuierende Scene darüber.

Die Gruppe der schwatzenden, lebhaft gestikulierenden Juden ist eine der gelungensten, die die alte Kunst besitzt. Das bewegliche Temperament der Orientalen ist darin zu einem sehr glücklichen Ausdruck gelangt, wir hören förmlich das „Mauscheln". Eine Fülle des köstlichsten Humors liegt in diesen erregten Stellungen der Asiaten, eine jedenfalls von unserm trefflichen Meister beabsichtigte Komik.

Auf diesem Bilde konstatieren wir zum ersten Male (wenn die kleinen Scenen von S. Apollinare nuovo nicht älter sind) die spezifisch jüdische Tracht: Eine Planeta mit viereckigem Ausschnitt am Halse und geradliniger, schematisch gezeichneter, sich oben verästelnder Brustfalte, eine weisse (nur einmal lachsrote) Tunika mit schwarz geringelten und gestickten Ärmeln (falls diese nicht zur

[1]) Montault deutet diesen „Schwung" in Moses Gestalt dadurch, dass er sagt, er neige sein Haupt, weil er „ébloui par la vision divine" sei (p. 102).

[2]) So auch Montault (p. 102), der darin die Vertreter der zwölf Stämme Israels sieht, die zusammen plaudern oder auf Mose zeigen.

Untertunika gehören), und eine stets weisse Untertunika, die am Halsausschnitt sichtbar wird. Die Füsse sind immer mit gamaschenartigem weissem und schwarzem Kleidungsstück bedeckt.

In der Mitte der Gruppe sehen wir den jugendlichen, stark umdrängten Aron, dessen bartloser Typ spezifisch jüdisch ist, aber doch Ähnlichkeit mit Mose verrät. Seine Planeta ist olivenfarben, seine Schuhe sind schwarz mit weissen Linien um die Fersen, seine Rechte ist beschwichtigend erhoben. Rechts, ihn halb bedeckend, steht, die Rechte mächtig erhoben, wie auf die Abwesenheit des Mose da oben hindeutend, ein weissbärtiger Jude, mit grauer Planeta und ausnahmsweise lachsroter Tunika,[1] im Profil (!). Seine Fussbekleidung ist wie die des Aron. Links steht, in etwas ruhigerer Haltung, ein Jude in ähnlichem Typ, gleichfalls im Profil (!), die Rechte nicht ganz so hoch haltend, in lachsroter Planeta mit weissen, an den Fersen schwarzen Schuhen. Zwischen Aron und diesem erscheint ein gleicher Typ, nach dem eben geschilderten blickend, an dessen Brust die braune Planeta sichtbar wird, ganz rechts ein jugendlicher dunkelbraunhaariger Mann mit Backen- und Kinnbart, wieder ein echtes Judengesicht, in gelbgrüner Planeta, nach vorn blickend. Von den übrigen acht sind nur noch einige Füsse und Kopfteile sichtbar, und zwar unter den letzteren zwei mit dunkelbraunem, zwei mit hellbraunem, zwei mit kastanienbraunem, einer mit blondem und einer (hinter Aron) mit grauem Haare.

Diese lebensvolle Gruppe war so recht nach dem Herzen des Naturalisten. Sie findet in ihrer nationalen Charakteristik nicht ihresgleichen in der gesamten altchristlichen Kunst.

h) Die Hauptscene der Wand, die sich in zwei besondere Scenen gliedert, links die Darstellung der drei Himmlischen bei Abraham (Genesis 18), rechts die kleinere Darstellung von Isaaks Opferung (Genesis 22).

Links. Der Himmel ist mattgrau und rosig. Grüner Rasen mit roten und weissen Blumen deckt den Grund, in der Ecke steht eine Zwergpinie, in der Mitte (im Verhältnis zum Tische perspektivisch falsch wurzelnd) eine wundervoll charakterisierte breitastige Steineiche mit spitzigen Blattern, wie ich sie einst in der Kisonebene vor Nazareth gesehen habe. Den Hintergrund schliessen einige Felsstufen, wir befinden uns im Haine Mamre. Links in die Ecke schmiegt sich Abrahams Hütte, die gerade so einfach gebildet ist wie die des Abel im gegenüberliegenden Tympanon. In ihrem offenen Eingange steht Sarah in violetter Tunika, grauem Velum (auch Mitra?), weisser, gefranster Schärpe und roten Schuhen. (Gen. 18. 9.). An den Ärmeln wird die Unter-

[1] Daran schwarze Fransen an der rechten Seite.

tunika sichtbar (Farbe?). Sie stützt die Rechte auf die Linke, das Mahl ist ja schon bereitet (v. 6), und legt den rechten Zeigefinger verlegen an den Mund (v. 12).[1]) Rechts vor der Hütte steht der greise Abraham mit struppigem, grauweissem Haupt- und Barthaar. Er trägt eine geschürzte, olivgrüne Ärmeltunika — als Dienender das Sklavenkleid —, die an den Schultern zwei schwarze Streifen und unten vier schwarze Punkte zeigt. Das ebenfalls olivenfarbige Untergewand wird an den zweimal schwarz gestreiften Ärmeln sichtbar. Um den Leib ist eine weisse Schärpe geschlungen, deren gefranstes Ende eine kleine crux suastica oder gammata trägt.[2]) Er präsentiert mit beiden Händen eine braune, schwarzgrundige Schüssel mit grauem Kälbchen darauf,[3]) das trotz seiner Kleinheit deutlich die trefflichen Formen des Lukasstieres erkennen lässt (v. 8). Im Schatten der Steineiche steht ein graugelber vierbeiniger Tisch mit zwei Querhölzern, auf dem drei graue Brote mit der heute noch in Italien üblichen Kreuzkerbe liegen. (v. 6: „3 Mass Semmelmehl.")[4]) So feines Gebäck, wie der König Melchisedek, konnte der Herdenbesitzer nicht vorsetzen! Hinter dem Tische auf roter Bank sitzen die drei Himmlischen (v. 2). Prachtvoll heben sich ihre goldenen, weiss umrandeten Nimben von dem matten Grunde ab als die leuchtendsten Stellen des ganzen Tympanons. Überhaupt hat unser Meister das Gold mit grosser Decenz angewendet. Die „Engel" sind jugendlich, bartlos, braunlockig, angenehm gebildet. Ihre Gewänder sind, wie gewöhnlich, weiss, zwei Calliculi (Kreis mit zwei Punkten, liegendes H) sind zu erkennen. Der linke streckt die rechte Hand nach dem mittelsten Brote[5]) und blickt auf den gebückten Patriarchen; der mittelste schaut nach vorn; seine Rechte ist im Redegestus erhoben, die Linke greift nach demselben Brote; der rechte blickt wieder auf Abraham; seine Rechte zeigt den Redegestus, die Linke fasst nach dem rechten Brote. Sie haben Abraham die Verheissung des Sohnes gebracht — die danebenstehende, von dieser nicht getrennte Scene zeigt bereits die verhinderte Opferung Isaaks.[6])

[1]) Das Lachen der Sarah, das Montault beschreibt (p. 99), habe ich nicht bemerken können.

[2]) Montault (p. 99) sagt nur (nach Garruccis Abbildung 262. 2): „une petite croix".

[3]) Montault (ib.) sieht in dem Kalbe . . . . . Christus und belegt diese Anschauung mit späten Citaten.

[4]) Montault (p. 100) sieht in der Kreuzkerbe ein Chi als Anfangsbuchstaben des Namens Christi.

[5]) Der Gestus kann auch „einladend" gedeutet werden: „Setz' Dein Kalb dorthin". So auch Montault (p. 100).

[6]) Interessante Parallelen bietet dieselbe Darstellung in S. Maria Maggiore in Rom: Einteilung, Eiche, Kalb auf der Schüssel, drei jugendliche Männer, ebenso für die Melchisedekscene (Priestertracht) und Aron (bei der Amalekiterschlacht bartlos).

Rechts. Der graublaue Himmel wird von roten und weissen Wolken durchzogen. Oben links erscheint die Gotteshand (wie sonst, diesmal mit zwei Bändchenzipfeln). Neben dem rechten „Himmlischen" sieht man schwarz-weiss-braune Massen (Wolken? Felsen? Trennung der beiden Scenen?), rechts erscheinen die Felsstufen des Morija und ein kleiner Baum. Abraham ist hier wie ein Prophet gekleidet (Calliculi liegendes I und N), aber ohne Nimbus. Er schwingt in der Rechten, nach der Gotteshand blickend (Gen. 22. 13), ein Schwert mit einfachem (nicht Kreuz-) Griffe und legt die Linke auf das Haupt seines Sohnes. Dieser trägt dasselbe Gewand wie Abraham in der ersten Scene, nur mit fünf viereckigen schwarzen Calliculi und in Herzform auslaufenden Schulterstreifen.[1]) Der Knabe mit braunlockigem Haar kniet mit auf den Rücken gebundenen Händen auf einem kastenförmigen, dunkelbraunen, weiss und schwarz schattierten Altar mit ausgekehlten Seiten und Schwellen oben und unten. Der links von Abraham nach links gewendete, sich nach ihm umblickende weisse Widder (v. 13. Nicht biblische Auffassung!) ist wieder vortrefflich gezeichnet.[2])

i) und k) Wie rechts. Tauben und Wachteln.

γ) Die Bedeutung der Scenen des Altarraumes.

Alle diese Scenen sind nicht ohne einen einheitlichen Gedanken zusammengestellt. Ich möchte die Bedeutung ihrer Komposition in folgenden Satz zusammenfassen: Gesetz, Propheten und Evangelien gipfeln in dem Selbstopfer Christi für die sündige Menschheit.

Das Gesetz ist durch die Berufung Moses und die Gesetzgebung auf dem Sinai ausgedrückt, die Propheten durch zwei ihrer gewaltigsten Vertreter, Jesaia und Jeremia,[3]) die (auch räumlich über ihnen stehenden) Evangelien durch die vier Evangelisten und ihre Symbole. Dass Christus der Kern aller Schrift sei, beweisen die von Engeln getragenen Kreuze und das Lamm des Gewölbes. Aber seine Person ist so wenig dargestellt, wie sein Erlösertod, sondern drei Scenen des alten Testaments sind in feiner Steigerung als Symbole dafür gesetzt: Das Opfer Abels (Genesis 4. 4), in dem der Erstling seiner Herde wohl des Gotteslammes wegen gewählt ist, die Spende des Priesterkönigs von Salem (Gen. 14. 18),

---

[1]) Vgl. wieder zum Gewand Isaaks die Wiener Genesis, Hartel und Wickhoff, t. XVI quater. XVII. XXVII. XXVIII bis u. ö.

[2]) Diese Scene ist in der ganzen altchristlichen Kunst sehr häufig dargestellt worden.

[3]) Beide kommen in späteren römischen Mosaiken vor. Garrucci citiert dazu eine Stelle (11, 18) aus dem 4. Buche des Esra.

ein Prototyp für das Opfer des heiligen Abendmahles (Brot und Wein), und nach der vorbereitenden Verheissungsscene[1]) das grösste Opfer des alten Testaments (Gen. 22), in dem der Opfernde des eigenen Sohnes nicht verschonen will.

Alle diese Scenen drängen zur Offenbarung der Person Christi: Wir erwarten, ihn in der Apsis selbst zu sehen (der Apostelstreifen, mehr ornamental, kann seiner Stellung nach nur als Einleitung gelten), und unsere Erwartung wird nicht getäuscht werden. Zuvor aber haben wir noch ein Symbol für Christi Leben und Leiden zu betrachten, ein Werk, das ich derselben Meisterhand des Naturalisten zuschreibe, das Triumphbogenmosaik mit den über ihm befindlichen Fensterornamenten.

4. Die Triumphbogenwand.

Vor der Apsis ist der Triumphbogen ausgespannt, über ihm, seine Verbindung mit dem Gewölbe herstellend, ragt noch ein halbkreisförmiges Stück der Wand, von drei Rundbogenfenstern unterbrochen, deren mittelstes etwas höher ist, als die beiden andern.

a) Der Triumphbogen.

Auf dem Triumphbogen hat unser Meister, um ihn nicht zu dunkel erscheinen zu lassen (er ist schon ohnehin sehr dunkel beschattet), ausnahmsweise den Goldgrund angewendet. Er ist also ein Übergangsglied der einen Kunstrichtung zur andern. Die dargestellte Scene ist eine symbolische.

Die beiden Zwickel haben grüne Farbe, zwei Palmen[2]) stehen darin mit blauem Stamme, goldgrünen Zweigen, roten Früchten; es sind die Bäume des Paradieses. Hinter den Palmen sind die charakteristischen Felsenstufen des Altarraumes, weiss, blau und schwarz gefärbt. Darauf steht je ein goldiger Häuserkomplex. Die Inschriften HIE | RVS(a)LE(m) rechts und BE(t)H(le) | EM links zeigen, dass wir die beiden Städte vor uns haben, die Christum der Erde geschenkt und genommen haben, Wiege und Grab des Erlösers, zwischen denen sich sein Erdenwallen abspielt.[3]) Den sonst üblichen Lämmerstreifen (cf. S. Cosma e Damiano in Rom, s. das in meiner Dissertation „Die christliche Kunst unter

---

[1]) In dieser sieht Montault (s. o.) auch ein Opfer, daher seine Deutung des Kalbes.

[2]) Nach Montault (p. 108) das Zeichen der himmlischen Glückseligkeit.

[3]) Montault (p. 109) hält sie für Repräsentanten des Juden- und Heidentumes und knüpft an ihre Schilderung sehr erbauliche Bemerkungen.

Gregor dem Grossen" p. 15 f. Gesagte) haben wir hier noch nicht. Er verquickt auch eigentlich zwei Ideen, da die unter den Lämmern dargestellten zwölf Apostel mit Bethlehem und Jerusalem an sich nichts zu thun haben. Die Details der mit weissen Perlen, blauen und grünen Edelsteinen geschmückten Bauten deuten zu wollen, führt zu nichts, da es Phantasiebauten sind. So ist z. B. Bethlehem von sechseckiger Mauer umgeben gedacht. Vier Vordertürme mit spitzem, geschweiftem roten Ziegeldach werden darüber sichtbar, ebenso ein goldener Säulentempel mit rotem Dache im Innern der Stadt. In dem Bogen der dunkelen Thorfüllung erscheint ein Fallgatter mit drei „Tropfenstäben". Ähnlich ist Jerusalem dargestellt. Vor jeder Stadt steht eine Cypresse.[1]) Zwei blondlockige Engel schweben über der Mitte in gleicher Stellung, wie die Kreuzhalter der Altarraumwände und in derselben Gewandung (nur ein Teil der Calliculi sichtbar). Ihre Nimben sind von derselben strahlenden Silberfarbe wie der des Matthäusengels. Die Augen des linken sind braun, die des rechten blau. Sie halten einen prachtvollen Strahlenkreis, in dessen innerstem karminrotem Ringe ein weisses A mit geknickter Querhasta steht, gleichsam die Ergänzung zu den Omegas an den Kreuzen im Altarraume. (Apokalypse 1. 8. 11. 22. 13.)[2]) Um den Karminring legen sich von innen aus ein weisser, hellblauer und dunkelblauer Ring, von dem A gehen acht Strahlen aus, die auf dem weissen Ringe karminrot, auf dem hellblauen zinnoberrot, auf dem dunkelblauen weiss gefärbt sind. Den Triumphbogen umgeben dieselben Borten, wie die vorher geschilderten Wände. Es muss ausdrücklich hervorgehoben werden, dass die Perlen, wie es eigentlich nahe lag, nicht aus Perlmutter geschnitten, sondern aus weissen Steinen zusammengesetzt sind.

So ist wiederum ein Symbol des Heilands zwischen die Stadt seiner Geburt und seines Todes gesetzt worden und bildet den Schlussstein der Komposition unseres Naturalisten.

β) Die Wand über dem Triumphbogen.

Der Grund des von den Fensterausschnitten unterbrochenen Tympanons ist dunkelblau. In den beiden Zwickeln stehen grosse bunte Körbe mit Bändern; Reben mit schönen Trauben wachsen daraus.[3]) Unten stehen je zwei Papageien.

---

[1]) Nach Montault (p. 109) das Symbol der Unsterblichkeit, nach Garrucci, der das Buch Sirach citiert (24, 17), das der Kirche.

[2]) cf. die Reflexionen Garruccis (p. 68. 70) und Montaults (p. 101. 110) hierüber.

[3]) Nach Montault (p. 110) ist natürlich der Weinstock Christus und die Papageien etc. die gläubigen Seelen, die das höchste Glück geniessen.

In dem Reblaub sitzt je ein Vogel mit weisser Brust und Schwanz, braunem Kopfe, braunen und schwarzen Flügeln.

Oben zwischen den Fensterbögen steht je ein weissgrauer Cantharus mit geripptem Halse und geschweiften Henkeln, aus dem phantastische, an die der Kuppel des orthodoxen Baptisteriums erinnernde grüne Arabesken steigen. Weisse und rote Blumen blühen darauf, in deren Mitte eine grünstielige, auf rotem herzformigem Blatte stehende weisse Sternblume. (Orchidee der Pineta?)

Über dem mittelsten Fenster endlich strahlt eine goldumfranste Scheibe, deren Mittelscheibe weiss ist, die wieder von einem schmalen grauen und breiten blauen Ringe umgeben wird. Zwei rote und zwei goldene darüber gelegte Stäbe bilden einen achtstrahligen Stern. Es ist das ein ähnlicher Lichtring, wie auf dem Triumphbogen (p. 103).

Auch das Innere der Fensterbögen zeigt Mosaikschmuck. In dem mittelsten ist auf dunkelblauem Grunde ein schöner dunkel- und hellgrüner, goldener und hellblauer Blätterkranz dargestellt, in dessen Mitte eine blauweisse Gemme auf goldenem Ringe funkelt. Die beiden Aussenfester zeigen Kanneluren mit weisser Wellenlinie auf ebenfalls dunkelblauem Grunde, aus deren Biegungen (aus Rot und Grün) je drei Goldstrahlen hervorschiessen.

5. Die Kunst des Naturalisten von S. Vitale.

Schon in den Detailschilderungen ist wiederholt auf die Eigentümlichkeiten unsers Meisters hingewiesen worden. Wir fassen die Einzelheiten noch einmal zu einem Gesamtbilde seiner Kunst zusammen.

Was zunächst Technik und Stil betrifft, so ist er ein echter „Blaugrundmeister", der das Gold nur sparsam verwendet. Den schwarzen Grund hat er aus der Kuppel des orthodoxen Baptisteriums entlehnt, sonst liebt er, abgesehen von dem grüngoldigen Gewölbe, das Blau und das plein air. Manches aus seinen Ranken- und Vogelkompositionen ist aus der Taufkapelle und dem Mausoleum genommen, obgleich er in bewusstem Gegensatze zur Kunst dieses letzteren arbeitete.

Seine Palette ist sehr reich. Wir finden darauf noch das immer mehr verschwindende neutrale Violett und Orange des Mausoleums, besonders gelungen aber sind ihm die Silberwürfel, ja, in diesen Produkten steht er einzig da in seiner Zeit, so dass wir annehmen können, er werde auch die oben (p. 88) erwähnte Inschrift gearbeitet haben. Auch mit dem Golde hat er verschiedene, besonders ins Rötliche stechende Nuancierungen versucht, die ihm prachtvoll gelungen sind Die Perlmuttertechnik dagegen kannte er noch nicht. Nur in

halbem Scherze hat er die Augen der einen Eule mit Perlmutterscheibchen belegt. Wo er sie sonst hätte anwenden können, besonders bei den Perlen der beiden Stadte, hat er die muhsamere Zusammensetzung durch weisse Steine vorgezogen. Seine Fleischwürfel sind kleiner, als die übrigen Würfel.[1])

Sein Kolorit ist viel lebhafter als das des „Meisters mit den Goldranken“, des „Heraldikers“ des Mausoleums; besonders in den weissen Lichtern und dem lebhaften Grün der vielen, ihm so eigenen Felsstufen wirkt es fast grell.

Seine Ornamentik ist edel und reich. Er scheint der Erfinder der beiden p. 90 und 103 geschilderten Borten zu sein, die oft kopiert worden sind.

Wie wir im einzelnen gezeigt haben, ist er Naturalist von reinstem Wasser, dessen Kunst in seinen wundervollen Tierfiguren gipfelt. Den Löwen des Markus hat ihm keiner mehr nachgemacht. Er beobachtet nicht nur die charakteristischen Formen des Tierkörpers, sondern auch seine Bewegung, seinen Gang. Vögel und Vierfüssler, Fische und Schlangen hat er gründlich studiert, seine Bäume aber, besonders die prachtvolle Steineiche, zeigen, dass er auch ein tüchtiger Botaniker war. Selbst die erstarrte Natur hat er liebevoll in sich aufgenommen. Wie mannigfaltig sind die Formen seiner Gesteinsbildungen!

Allerdings liegt in diesem Naturalismus auch eine Schattenseite: So anmutige Idealgesichter er zu schaffen weiss — und hierin lehnt er sich an die alten Vorbilder, das ist keineswegs eine ihm eigentümliche Ader —, so hässlich, fast karikiert sind beinahe sämtliche historisch sein wollende Typen. Der Evangelist Iohannes ist ein Ausbund von Unschönheit geworden, Abraham ist auch nicht viel hübscher. Er hat wohl versucht, die „tierische Wahrheit“ des Meisters der Apostel im alten Baptisterium nachzuahmen — der war ihm aber doch überlegen! Was also in seinen Tierzeichnungen eine Tugend war, wird hier ein Fehler. Sobald er aber Nationalcharakter mit Humor und Laune verbinden kann, wie in der köstlichen Judengruppe, da ist er der ganze Meister, da fühlt er sich in seinem Elemente.

Von seinen feinen Detailschilderungen ist oft die Rede gewesen. Er sieht in der Kunst eben einen Spiegel des Wirklichen, und seine intime, an Miniaturmalerei erinnernde Sorgfalt wirkt oft entzückend. Vor allem ist er ein objektiver Meister, der nicht für den Geschmack der Beschauer geschaffen hat. Welcher Betrachter konnte die Feinheiten des Gewölbes sehen, wenn er nicht besonders auf die Emporen stieg! Garruccis Zeichnungen beweisen hinlänglich, wie wenig sogar ein moderner Zeichner die feinsten Feinheiten bemerkt hat.

[1]) Hiervon machen nur die schon an sich sehr kleinen Engel im Gewölbe eine erklärliche Ausnahme.

Es war für den Beschauer wie für die Komposition und die Gesamtwirkung vollkommen gleichgültig, ob er die Griffel des einen Evangelisten als in die Tinte getaucht darstellte, ob er dem Wasservogel eine Schlange in den Schnabel gab, ob er eine Crux suastica auf Abrahams Schärpe stickte — aber für den Meister war es eben nicht gleichgültig.

Aber noch mehr! Er war ein Apostat in der Kunst seiner Zeit, er brach mit vollem Bewusstsein mit vielen hergebrachten Formen. Er konnte das thun, weil er eben ein Künstler von Gottes Gnaden war, weil hinter jeder Würfelgruppe seine Individualität stand. Daher hat er manche schwache Nachtreter (z. B. in der Melchisedekscene von S. Apollinare in Classe, ebenso in S. Pietro Crisologo), aber keine wahren Jünger gefunden. Seine Richtung kam und ging mit ihm. Die drei Evangelistensymbole als einfache Bestien zu bilden, ohne Flügel und ohne Nimben — ein für seine Zeit Unerhörtes!

Die heiligen Evangelisten in eine von Wassergetier bewimmelte Landschaft zu setzen — novum atque inauditum!

Als Kind seiner Zeit liegt er natürlich immerwährend im Kampfe mit der Perspektive, obgleich er darin bedeutender ist, als der gothische Meister von S. Apollinare nuovo.

Was ihn aber trotz seiner grossen Kunst zum Epigonen des „Meisters mit den Goldranken“ macht, ist folgendes:

Der Meister mit den Goldranken schuf von innen heraus, der Meister des Löwen von S. Vitale von aussen herein, von der Natur ins Gotteshaus. Daher ist die Kunst des Heraldikers ernster, grandioser, klassischer, die Kunst des Naturalisten heiterer und lebensfrischer, mannigfaltiger und bunter, mit einem Worte: romantischer.

B.

Das Werk des Idealisten von S. Vitale.

Allgemeines.

Man nehme vorläufig die Charakterisierung des Meisters der Innenborte des Triumphbogens, der Concha und der Fensterbögen als „des Idealisten von S. Vitale“ hin. Sie ist nicht weniger begründet, als die des Naturalisten. Gleich im voraus soll bemerkt werden, dass der hochbedeutende Künstler im Gegensatz zu seinem ziemlich gleichzeitigen Kollegen ein Meister des strengen Goldgrundstiles ist. Daher stehen alle seine Gesichter en face, seine Bewegungen haben etwas feierlich Gemessenes, seine Scene spielt auf überirdischem Boden.

Er war wohl der erste, der in ausgedehnterer Weise Perlmutter anwendete. Seine Fleischwürfel sind ebenso gross wie die übrigen Würfel. Schon diese kurzen Notizen erhellen, in welchem inneren und äusseren Gegensatze er zum Naturalisten steht. Wir betrachten seine Werke in drei Gruppen: Den inneren Bogenstreifen, die Fensterbögen und die Concha, ehe wir Abschliessendes darüber geben.

1. Der innere Bogenstreifen.

Die Concha wird mit dem Triumphbogen durch eine breite, goldige Borte verbunden, deren Enden auf den historischen Bildern stehen. Zwischen dieser Borte und der Concha läuft ein Band mit den in schrägen Parallelogrammen abwechselnd und zweireihig gestellten roten und grünen Farben des Regenbogens. Auf der Goldborte sehen wir 14 blaue und grüne mit der Öffnung nach oben gestellte Füllhörnerpaare, von den „ravennatischen Blumen" begleitet, zwischen denen Vögel sitzen, und zwar auf beiden Seiten je ein Adler, eine schön gearbeitete Wachtel, ein Papagei und ein Eichelhäher.[1]) Auch Früchte sind auf den Goldgrund gestreut. Unter dem Adler links ist ein Apfel sorgfältig herausgebrochen worden, vgl. das zu einer ähnlichen systematischen Zerstörung bei S. Apollinare nuovo, G. 1 zur 13. Figur Gesagte. In der Mitte dieser Borte prangt analog der Triumphbogenscheibe, aber doch ganz anders ausgeführt, von grünrotem Regenbogen umgeben ein Sternmonogramm auf goldenem Grunde. Seine sechs Strahlen[2]) sind etwas ausladend, dunkelbraun mit Gold, weissen Perlen und blauen und grünen Gemmen belegt. Die drei oberen sind kleiner als die drei unteren. Sie kreuzen sich in einem kleinen, ebenso verzierten Rundteil. Eine symbolische Bedeutung liegt diesem ornamentalen Streifen — abgesehen von dem das Monogramm Christi vertretenden Sterne — wohl nicht zu Grunde. Diese Borte und die Concha umrahmt ein grüner Streifen mit abwechselnd roten und goldenen, innen bunten Ringen, zwischen denen S-förmiges Goldgerank liegt. Der ganze Raum aber, einschliesslich der beiden

[1]) Sehr ergötzlich hat Montault hier wieder einmal seine so geliebte Vier-Elementen-Hypothese vorgetragen (p. 108): Der Adler drückt die Luft, die Wachtel die Erde, der Papagei (die heisse Zone!) das Feuer aus; mit dem Häher (geai) weiss er nicht viel anzufangen, und gesteht daher ganz treuherzig: „Es fehlt nur ein Wasservogel, um das Wasser auszudrücken." Das ist allerdings unangenehm.

[2]) In ihnen sieht Montault, vielleicht mit Recht, die Buchstaben I(ησους) und X(ριστος) (p. 108). De Rossi citiert (Bullettino 1882 p. 56) die Katakombeninschrift: „ERMIONE IN ✱". Ich habe in einer Katakombe auf Malta die analoge Inschrift: „EYTYXIA IN ✱" kopiert.

historischen Scenen, wird von dem bekannten roten Gemmenbande umgeben, unter dem sich bei den historischen Darstellungen das geschilderte schwarz-weiss-rote ravennatische Muster (p. 103) findet.

2. Die Fensterbögen.

Drei Rundbogenfenster unterbrechen die unterste Linie der Concha, deren Bögen aussen mit der geschilderten Ringborte umrahmt sind. Wo die Aussenbögen den Mittelbogen treffen, steht je ein brauner, flatternder Adler[1]) über goldener, mit blauen und grünen Edelsteinen und Perlen verzierter, mit Kompositkapitäl geschmückter Säule.

Die Säulen im Innern der Fensterbögen und die hübschen Ornamente der Borten scheinen mir moderne Ergänzung zu sein.

3. Die Concha.

Strahlender Goldgrund deckt die ganze Fläche. Oben in der Mitte werden blauweisse und rotweisse Wolkenstreifen sichtbar, noch nicht so starr wie auf den römischen Goldmosaiken, aber absichtlich schematisch abstechend gegen die mannigfaltigen Wolkenbildungen des Naturalisten. Der Boden ist grün, von einzelnen bemoosten Felsstufen gebildet, auf denen die „ravennatischen" Rosen und Lilien blühen.[2]) Aus der Mitte entspringen vier (zopfähnliche!) nicht besonders glücklich gebildete blaue Quellen mit je zwei roten und einem weissen Fleckchen darin — vielleicht schwimmenden Blütenblättern. Wir haben in ihnen die vier Paradiesesflüsse angedeutet, ein speziell römisches Motiv, das sich auf Sarkophagen und Mosaiken häufig findet. Wir werden also von der Erde entrückt und in das Reich der Seligen emporgehoben. Wie hätte unser Naturalist dies Paradies bewimmelt mit mannigfaltigen Lebewesen und Bäumen und Büschen! Dieser Meister ist ernster gerichtet. In der linken Ecke hat er einen Pfau, den Unsterblichkeitsvogel, dargestellt, der einen kleinen braunen Vogel verfolgt; rechts ebensolchen Pfau, der an einer Blume pickt, ohne das Vöglein zu belästigen. Das ist das ganze Tierleben dieser „seligen Öde". Zwischen den Fensterbögen steht je eine goldene Vase.

Fünf grosse Figuren füllen den Raum. In der Mitte über den Flüssen liegt eine grosse türkisblaue Kugel, die wir schon öfter gefunden haben und

[1] Von derselben Form wie in der breiten Borte.

[2]) Die nach Montault (p. 107) die ewige Seligkeit ausdrücken.

die wohl den Erdball oder das Weltall darstellen soll,[1]) auf der, oder besser in welcher — denn die Füsse scheinen sich perspektivisch falsch in ihrer Wandung zu stützen — Christus sitzt. Der Meister hat die Isokephalie angestrebt, denn die beiden Engel sind ebenso hoch wie die thronende Gestalt, und die beiden Heiligen nur wenig niedriger. Die imposante Gestalt des Weltrichters hat ein jugendliches, von vollem braunem, gescheiteltem Haare umwalltes Haupt ohne Bart mit gewaltigen braunen Augen — ein Idealkopf ersten Ranges! Durch die eigentümliche Verziehung des Mundes kommt Leben in das ernste Antlitz. Die Augen sind der Konzentrationspunkt der ganzen Concha — immer wieder fesseln sie die Blicke des Betrachters. Da das rechte Auge mehr nach rechts schaut, als das linke, scheinen sie ins Blaue zu starren und sehen niemand an, man mag sich aufstellen, wie man will. Ein ähnliches Kunststück ist dem Raffael bei seiner sixtinischen Madonna gelungen.

Ein Kreuznimbus auf goldenem Grunde, dessen dunkeles Gerippe von Perlmutterperlen und goldumzogenen blauen Gemmen bedeckt wird, umgiebt das Haupt. Tunika und Pallium sind purpurbraun in einfachem, aber grandiosem Faltenwurfe. Überhaupt zeigen die Gewänder der himmlischen Wesen eine edlere Einfachheit als die der beiden Heiligen. Goldborten erscheinen am rechten Ärmel der Untertunika, breite Goldclavi an der rechten Schulter und an den Beinen, vorn auf dem Pallium glänzt ein goldener Calliculus in der Form eines gestürzten N mit kleinen Punkten an den Ecken. Die Füsse sind mit schwarzen Sandalen bekleidet; die Rechte reicht nach links dem heiligen Vitalis ein Golddiadem, einen innen zinnoberroten Reif, mit runden blauen, viereckigen grünen Gemmen (wie in Apollinare nuovo)[2]) und Perlmutterperlen geschmückt. Die Linke stützt sich auf eine weisse, auf dem linken Knie stehende Rolle, die mit sieben schwarzen Schnüren und Siegeln verschlossen ist, das geheimnisvolle Buch aus der Apokalypse des Johannes. (5. 1.)

Rechts und links von dieser gewaltigen Figur steht je ein Engel,[3]) das Gefolge der himmlischen Majestät. Eine weisse Tunika, weisses Pallium und schwarze Sandalen bekleiden beide. Dunkelpurpurne Clavi, Ärmelstreifen der hier

[1]) „Christus auf azurnem Globus" war auch auf dem Apsismosaik von S. Agata in Subburra in Rom, das der Arianer Ricimer nach 459 ausführen liess (nach Zeichnungen des 16. Jh., cf. Kraus, G. d. ch. K. I. p. 412 f.), und ist auch sonst dargestellt worden. San Lorenzo fuori le mura in Rom ist allerdings etwa 50 Jahre jünger als unser Mosaik. Cf. auch Montault p. 106 Anm.

[2]) Es verdient als Eigentümlichkeit der ravennatischen Mosaiken hervorgehoben zu werden, dass wir auf ihnen in der Regel die blauen Edelsteine oval, die grünen rechteckig dargestellt finden.

[3]) Nach Montault (p. 104) Michael und Gabriel.

sehr deutlichen Untertunika und je ein stumpfwinkliger Calliculus auf der rechten Seite zieren die Gewänder, weisse Vitten die Häupter, im linken Arme des linken Engels und im rechten des rechten liegt je ein goldener Stab von der Länge ihres Körpers, der sich oben verbreitert und einen kleinen (Pinien-) Zapfen trägt (cf. die Thronlehne Christi in S. Apollinare nuovo). Ihre anderen Hände (beim rechten nicht sichtbar) berühren die Schultern der Heiligen. Sie haben grosse matt- und dunkelbraune Fittige, lockiges Haar, der linke blonderes als der rechte, und stahlgraue (Silber nachahmende, cf. p. 92) rotumrandete Nimben.

Ganz links steht der heilige Vitalis; SCS VITALIS (A mit geknickter Querhasta) sagt die schwarze Inschrift. Die Tracht zeigt den höheren Offizier:[1]) Er trägt eine weisse, mit bräunlichem Quadrat-, Kreis- und Punktmuster gestickte Chlamys, die ein parallelogrammförmiges Einsatzstück von dunkelbrauner Farbe, mit schwarz umrandeten griechischen Kreuzchen gemustert, sehen lässt. Ihre untere Borte ist dunkelkobaltblau mit feiner Stickerei, und die Falten des farbensatten Stoffes sind ganz besonders plastisch und prachtvoll gebildet. Gehalten wird die Chlamys von einer einfachen goldenen spindelförmigen Spange an der rechten Schulter. Das weisse Untergewand reicht bis zu den Knieen. An seiner Schulter wird ein schwarzgesticktes Epaulettestück sichtbar, ein ähnliches Stück hängt an dem goldig, grün und weiss gemusterten Gürtel. (Diese Stickereien erinnern sehr an die heutige Bulgarentracht.) Die untere breite Goldborte dieses Gewandes ist mit roten und grünen Gemmen und weissen Perlen geziert. An den auffallend dünnen Schienbeinen werden Beinkleider sichtbar, die mit roten und grünen Quadraten und kleinen weissen Ringen gemustert sind. Ihr unterstes Stück (oder das oberste der Schuhe?) ist weiss mit kleinem schwarzem, aus vier Dreiecken gebildeten Kreuzchen. An den Füssen sind weisse, schwarz gezeichnete Schuhe. Wo das weisse Stück darüber an das bunte trifft, erscheinen je zwei weisse Schnüre mit Bommeln.

Reiches, graumeliertes Haar umwallt das schmale, blasse Antlitz, feiner grauer Bartwuchs wird an der Oberlippe sichtbar. Die braunen Augen blicken nach der von Christus überreichten Krone, die von der Chlamys verhüllten Hände wollen sie in Empfang nehmen. Der Nimbus des Heiligen ist wie der der Engel.[2])

Auf der rechten Seite steht der Bischof Ecclesius (524—34), ECLESIVS EPIS (-copus) besagt die Inschrift, unter dessen Auspicien die Kirche erbaut worden ist. In seinem Kopfe ist dem Meister ein prächtiges, naturwahres, und doch

---

[1]) Montault (p. 107): „costume civil".

[2]) Nicht, wie Montault (p. 107) behauptet, von Gold.

ideales Porträt gelungen. Das alte Gesicht hat kühn geschwungene Brauen, ausdrucksvolle Augen und Spuren des rasierten Bartes. Eine dunkelbraune Corona umrahmt die Glatze, die dunkler gefärbt ist, als das Antlitz. Wie viele Sitzungen mag der Bischof dem Meister gewährt haben, ehe dieses wundervolle, der Kunst des „Meisters mit dem gelben Grunde" würdig zur Seite tretende Porträt vollendet war! Kein viereckiger Nimbus, wie er sich bei zur Zeit des Kirchenbaues noch lebenden Bischöfen der römischen Mosaiken findet, ziert das Haupt. Auf der dunkelbraunen Planeta liegt das weisse, bischöfliche Pallium, wie wir es oft auf römischen Mosaiken sehen, ein weisses Band, dessen eines Ende von der linken Schulter herabfällt und ein schwarzes griechisches, ausladendes Kreuzchen, darunter ein schwarzes Ornament und rote Fransen trägt. (Cf. zu all diesen Gewandstücken die ausführliche Abhandlung in meiner Dissertation: „Die christliche Kunst unter Gregor dem Grossen", p. 42 f., 47 f., 57 f.) Unter der Planeta ist eine weisse, gemusterte Tunika mit einer Gold- und Gemmenborte und zweimal mit rotem Doppelstreif, wieder darunter die Untertunika[1]) mit breiten roten und goldenen Clavi sichtbar. Die Schuhe sind schwarz und weiss mit je einem Kreuzchen aus vier Punkten.[2]) Auf beiden verhüllten Händen trägt Ecclesius das Modell seiner Kirche, das er dem Heilande darbietet Das untere Stockwerk des Rotundenbaues lässt zwischen zwei Säulen drei schwarze viereckige Fenster sehen. Ein goldenes, rot und schwarz konturiertes Ziegeldach verbindet es mit dem oberen, auf dessen hellbrauner Quaderfläche drei blaue Rundbogenfenster stehen. Ein mattblaues Kegeldach liegt darauf, über ihm wächst aus goldenem Blumenkelch ein griechisches ausladendes Goldkreuz. Diese Darstellung des Kuppelbaues von S. Vitale ist dem unter 1 genannten Rotundenbau auf dem Stadtbilde von Ravenna in S. Apollinare nicht unähnlich (F. 2.), daher wir diesen auch für ein Bild von S. Vitale angesehen haben. Interessant ist, dass bei beiden die Apsis fehlt.[3])

4. Die Kunst des Idealisten von S. Vitale.

Wir haben schon gesehen, dass der Grund, der Perlmutter, das En face der Gesichter unsern Meister als einen Goldgrundmeister des strengen Stiles erkennen lassen Aber er gehört noch nicht der „fossilen" Epoche ohne Leben

[1]) Sie ist auch am Halsausschnitt deutlich erkennbar.

[2]) Zu den Schuhen cf. Fleury, la Messe, VIII, p. 178.

[3]) Die Apsiden scheinen meistens zuletzt angebaut worden zu sein, wie ich an anderer Stelle (S. Georgskirche in Thessalonich) erörtern werde. Als das Bild in S. Apollinare nuovo geschaffen wurde, war die Apsis von S. Vitale wohl noch nicht vollendet.

und Bewegung an, seine Figuren sind ruhig und ernst, majestätisch und streng, ohne steif zu sein, seine Gewänder sind prächtig, aber nicht überladen, sein Faltenwurf ist noch gut studiert, ohne den späteren Schematismus zu zeigen.

Seine nicht historischen Köpfe sind Idealschöpfungen ersten Ranges, seine historischen Köpfe idealisiert. Die Pracht seiner Farben harmoniert mit seiner Auffassung. Seine Palette ist ärmer als die des Naturalisten: Violett, Orange und andere Töne sind daraus verschwunden. Der Gedanke ist ihm die Hauptsache, alles andere Beiwerk. Seine Apsis zieren noch nicht die stereotypen römischen Palmen, sein Tier- und Pflanzenleben ist äusserst dürftig, aber alles atmet vornehme Einfachheit und ist „konzentriert". Die Fleischwürfel sind im Gegensatze zum „Naturalisten" ebenso gross wie die übrigen.

Was nun die Repräsentationsscene[1]) betrifft, so scheint unser Meister der Schöpfer dieser Art von Scenen zu sein, wenigstens ist seine Scene die älteste erhaltene. S. Cosma e Damiano in Rom wurde zwar ungefähr zur selben Zeit ausgestattet, denn Felix IV. regierte von 526—30 und Ecclesius von 524—34, da aber die Apsisscene in Rom bereits die Kombination der Petrus- und Paulusscene, wie sie zum ersten Male auf dem Mosaik der Taufkapelle von Neapel vorkommt (unter dem Episkopat des Soter 465—85, wie ich später erörtern werde), und der Repräsentationsscene des Stifters und der Heiligen zeigt, so werden wir in der einfachen Darstellung von S. Vitale, die diese Kombination nicht kennt, das Ursprünglichere sehen müssen. Sie ist in Ravenna einzig in ihrer Art geblieben.

C.

Das Werk des Porträtisten von S. Vitale.

Allgemeines.

An den Seiten der Apsis unterhalb der Füllhörnerborte finden wir schliesslich zwei historische Scenen von höchstem Interesse, nämlich den Kaiser Justinian links und die Kaiserin Theodora rechts, umgeben von reichem Gefolge. Sie gehören der letzten Mosaikenepoche der Kirche, der Zeit des Bischofs Maximianus an, der (cf. p. 89) das Gotteshaus im Jahre 547 weihte, sind also etwa ein Jahrzehnt jünger als das Conchamosaik. Ihr Meister gehört schon dem späteren

[1]) Montault (p. 106) sieht in ihr das jüngste Gericht!

Goldgrundstile an, das zeigen vor allem seine starren, konventionellen Formen und sein schematischer Faltenwurf. Wir beginnen mit der linken Seite, der Darstellung des Kaisers Justinianus.[1])

1. Kaiser Justinian mit seinem Gefolge.

Zwei goldene Pfeiler mit Pflanzenkapitäl, reich verziert durch blaue und grüne Gemmen und Perlmutterperlen, neben ihnen nach innen zwei andere, hellbraune Pfeiler und ein kassettiertes grünes, schwarz und weiss verziertes Dach umrahmen die goldgrundige Darstellung. Der Boden zeigt jenes stereotype Grün, das uns noch in S. Apollinare nuovo langweilen wird.

Die Scene setzt sich aus 13 Figuren en face in Schrittstellung zusammen. Die Mitte nimmt der Kaiser Justinian (1) ein, links (2, 3, die Zahlen gelten von links) und rechts (4) von ihm stehen Offiziere, ganz links von ihm Soldaten seiner Leibgarde (5, 6, 7, 8, 8a, 9),[2]) rechts von ihm der Bischof Maximian (10) und zwei Kleriker (11, 12).

1. Kaiser Justinian. Ein Charakterkopf, wohl ein wenig geschmeichelt. Tiefliegende Augen, Ausdruck grosser Herbheit, schwarzes Haupthaar, rasierter Bart. Die Königsglorie (s. p. 104 bei Melchisedek und unten bei dem Justiniansporträt in S. Apollinare nuovo) zeigt auf Goldgrund einen roten und grauen Ring. Im breiten Golddiadem strahlen rote und grüne Edelsteine und Perlmutterperlen. Zwei Perlmutterbommeln hangen daran. Die kaiserliche Chlamys wird von einer reichen Spange auf der rechten Schulter gehalten. Bei dieser Spange macht unser Meister, und das steht einzig da in der ravennatischen Kunst, vom Opus sectile Anwendung (cf. Einleitung II, 2. p. 11). Der grosse, nicht zusammengesetzte, sondern aus einem Stücke geschnittene runde Stein in der Mitte scheint mir ein wirklicher Karneol zu sein. Neun Perlmutterperlen umgeben ihn, ein goldgrünes Halbrund mit drei blauen Steinen liegt über ihm, drei weisse Perlentropfen, jeder aus einem Stück Perlmutter geschnitten, hangen an Goldfaden unter ihm. Die Chlamys ist purpurbraun, auf ihrem rhombenförmigen Goldeinsatze sind kleine grüne Vögel in roten Ringen gestickt. Am rechten Ärmel und an der rechten Seite wird das kurze

[1]) Das Justiniansmosaik ist bei Montault (p. 111), bei weitem besser aber bei Kraus (G. d. ch. K. I. p. 442) wiedergegeben, der Kopf des Maximian vortrefflich bei Montault (p. 113), das Theodoramosaik bei Kraus (p. 443). Diese Abbildungen sind nach Originalaufnahmen von Ricci-Ravenna angefertigt und brauchbarer als Garruccis (t. 264. 1, 2) und andere nach Zeichnungen angefertigte Bilder.

[2]) Kraus (G. d. ch. K. I. p. 439) „die Palastwache der ‚Palatine', wie sie auch bei der Konsekration der Hagia Sophia erwähnt werden".

weisse Unterkleid sichtbar, das unten geschlitzt ist. Der Ärmel trägt breite Goldborten, das Gewand wird von rotem Gürtel gehalten, auf die Schulter ist eine Epaulette aus einem äusseren goldenen, inneren roten Ringe und grünem Rundteil geheftet. Das rechts sichtbare Beinkleid ist wieder purpurbraun, wie die Chlamys, die Schuhe sind düsterrot mit je zwei Perlenringen. In der Rechten und der verhüllten Linken hält der Kaiser eine grosse goldene Schale mit braunem Netzmuster.[1] (Vergl. zum Gewande den h. Vitalis in der Concha p. 119.)

2. Ein junger Offizier mit bartlosem, mädchenhaft sanftem, etwas melancholischem Antlitz unter braunlockigem Haar. Seine Chlamys ist weiss mit braunem Einsatz, von einfacher Goldspange gehalten. Sein Untergewand, nur am rechten Arme sichtbar (die Hand ist unter die Chlamys gesteckt), weiss mit viereckigem Epauletteeinsatz. Diesen umgeben zwei blaue Streifen, sein Innenteil besteht aus drei weissen, rot umzogenen Streifen, deren beide äussere rot gepunktet sind. Seine Schuhe sind weiss mit schwarzer Spitze. Er wird halb verdeckt durch seinen Nachbar,

3. der dieselbe Stellung und Gewandung hat. Er ist höher gewachsen als der Kaiser neben ihm. Sein schönes Gesicht wird von schwarzem, kleinem Vollbarte und reichem schwarzem Haupthaar umrahmt. Sein Epauletteeinsatz ist weiss mit schwarzem geometrischem Muster, ein weisses Quadrat mit schwarzem Schrägkreuz in einer weissen, schwarz umrandeten Raute.

4. Rechts neben dem Kaiser wird nur der Kopf und ein Teil der weissen Chlamys (mit goldener Spange und blau-roter Schulterstickerei) eines dritten Offiziers sichtbar. Das Gesicht mit dem strähnigen schwarzen Haare und dem braunen, rasierten Kinn muss ein vorzügliches Porträt gewesen sein! Es liegt in ihm ein Zug kriegerischer Brutalität und ungeheure Lebensfülle. Die Füsse, die sichtbar hätten sein müssen, hat der Meister vergessen.

5—9. Soldaten der kaiserlichen Leibgarde. Diese Köpfe sind natürlich keine Porträts, sondern gleichgültige, hübsche bartlose Idealköpfe mit wallendem braunem Haar. Die fünf sichtbaren Beine der Soldaten, die weiss bekleidet sind und ebensolche Schuhe tragen wie ihre Offiziere, sind nicht bestimmten Figuren zuzuteilen, da das Stück darüber von dem grossen Schilde der 7. Figur verdeckt wird.

[1]) cf. Montaults Beschreibung und Bezeichnung der Schale als „scyphus", „canistrum" oder „patène" (p. 112 f.). Er citiert dazu aus dem Lib. pont. die Stellen, wo der Kaiser Justinian unter Papst Johann I. (525—26) und II. (531—35) eine gemmenbesetzte Goldpatene und einen ebensolchen Scyphus stiftet. Er entscheidet sich endlich für die Patene und belegt diese „jeden Zweifel hebende" Ansicht mit der Parallele der Darstellung auf der Kaiserdalmatica von St. Peter aus dem 10.—13. Jh.! Ein etwas spätes Beweismaterial, das ihm so wichtig erscheint, dass er es sogar abbildet.

5. Kopf. Nur noch am Halse das rote und grüne Gewand sichtbar.

6. Nur ein Stück des Kopfes sichtbar.

7. Nicht ganz so schöner Kopf wie bei 9. Sichtbar: Brust und rechter Arm. Rotes Oberkleid mit zwei goldenen breiten Ärmelborten, breiten, von den Schultern herabhangenden, in einen kleinen runden Teil auslaufenden Streifen und einer „schwalbennestartigen" Schulterdecke (mit Bommeln) von violetter Farbe. Goldene Lanzenspitzen sind in die Uniform gestickt, eine Art Orden, ein goldener Ring mit grosser schwarzweisser Gemme (cf. 9), in der Garrucci einen Widderkopf gesehen zu haben scheint, ich einen Vogelkopf gefunden habe („Adlerorden"?), umschliesst den Hals.[1]) Eine rechts goldene, links grüne, weisspunktige Lanze mit blauer (nicht silberner!) Spitze ragt aus seiner Rechten, die durch den vor ihm stehenden grossen Schild verdeckt wird. Dieser Schild zeigt in goldenem Rande auf sattblaugrünem Grunde ein grosses goldenes Monogramm Christi nach der konstantinischen Form,[2]) das, wie der Rand, mit viereckigen grünen, ovalen blauen und kleinen runden dunkelroten Edelsteinen reich belegt ist. In der Kreuzung des Monogrammes steht, schwarz konturiert, eine in sechs Felder (blau, schwarz, blau, grau, gold, grau) geteilte Scheibe, in der wieder eine kleine viergeteilte (rot, gold, rot, schwarz) Scheibe liegt. Das Schillern dieses Stückes erinnert an ähnliche Motive im Apostelstreifen.

8. Teil eines Kopfes (Mitte des Gesichtes), darüber wieder ein kleines Stück eines Kopfes (8a).

9. Gesicht sehr weich modelliert. Die Uniform wie bei 7, nur statt des Violett Gold, statt des Rot Grün. Der Orden (cf. 7) trägt eine grosse ovale blaue Gemme. (Also ist auch wohl das Kleinod des andern Ordens ein geschnittener Stein, ein Onyx.) Die Lanze ist wie bei 7, der Schild, von dem nur etwa ein Achtel sichtbar, rot mit grüner Zeichnung und blauem Rande.

10. Der Bischof Maximianus.[3]) Diese Figur hat eine Auszeichnung erfahren, die nicht einmal der Kaiser hat, denn über ihr steht in schwarzen Lettern die Namensinschrift: MAXIMIANVS. (Hasten der M gerade. Erstes A mit

[1]) Vgl. zu derartigen Orden u. a. den berühmten Denkstein des in der Varusschlacht gefallenen Manius Caelius, der im Museum vaterländischer Altertümer zu Bonn aufbewahrt wird. Von den Schultern dieses Legaten der 18. Legion hängt je ein Ring, ähnlich dem unseren, herab, ebenso sehen wir auf seiner Brust fünf (eins verdeckt) Ordenszeichen von kreisrunder Form, deren eines einen Löwenkopf, drei Menschenköpfe mit Blätterkränzen zeigen.

[2]) cf. Prudentius (C. Symm. I. 487). Kraus, G. d. ch. K. I. p. 439.

[3]) Kraus (l. c.): „Unstreitig derjenige, welcher das Mosaik vollendete und ein besonderes Interesse an der Verewigung seines Namens hatte."

geknickter Querhasta, beide mit oberer Querhasta. Kleine Ranke am Schluss.) Agnellus (Vita Max. c. 6) berichtet über den Bischof: „Maximianus longaeva statura, tenui corpore, macilentus in facie, calvus capite, modicos habuit capillos, oculos glaucos et omni gratia decoratus.“ Also: „Maximian, von länglichem Wuchs, dünnem Leibe, hager im Gesicht, kahlköpfig, hatte spärliches Haar, graue Augen und war mit aller Anmut ausgestattet.“ Sehen wir, ob diese Schilderung zu unserem Bilde passt! Da seine Füsse ein Stück tiefer stehen als die des Kaisers und der übrigen, so ist er von längerem Wuchs gedacht als die anderen. Auch der dünne Leib, das hagere, scharf markierte Antlitz, der kahle Kopf mit dem nur über den Ohren erscheinenden braunen Haupthaar stimmen. Die beiden letzten Prädikate dagegen dürfte der Mosaicist besser verstanden haben, als Agnellus, denn die grossen, durchdringenden, mächtig von buschigen Brauen überwölbten Augen sind gelbbraun, wie sein spärlicher Bart und wie die Augen aller anderen. Und was die Anmut betrifft, so habe ich auch nicht den leisesten Zug davon entdecken können, im Gegenteil ist das sicher vorzüglich getroffene Porträt keineswegs geschmeichelt. Die feine schmale Nase hat an der Stirn einen „Knick“, die roten Wangenflecke sind nur sehr klein, die Hand zeigt, wie alle Hände, rote Konturen. — Der Bischof trägt eine gelbbraune Planeta,[1]) eine weisse Dalmatika mit breitem, schwarz gestreiftem Schlappärmel, unter dem die weisse Untertunika zum Vorschein kömmt, und dunkelbraunen Clavi. Sein weisses bischöfliches Pallium ist ebenso angelegt wie das des Ecclesius und hat ein ebensolches Kreuzchen, nur fehlt darunter das Ornament, und die Fransen sind weiss. Seine Schuhe sind wie die der Offiziere und Soldaten. Die Linke ist verhüllt, die Rechte hält ein lateinisches, ausladendes, mit grünen und blauen Gemmen ausgelegtes Goldkreuz. (cf. meine Dissertation p. 41 f.)

11. Etwas hinter ihm steht ein Kleriker (Diakon) mit Glatze, dunkelgrauer Corona, grauer Rasur mit jenem wenig sympathischen, von unangenehmem, süsslichem Lächeln verzogenen Gesichte, das unser Volk „Jesuitengesicht“ nennt, und das uns an Meister Wilhelm Buschs berüchtigten Pater Filuzio erinnert. Er hat die Tracht des Maximian ohne Dalmatika und Pallium. In den Händen hält er einen thekaartigen Gegenstand (nicht ein Buch, denn er ist zu breit, und wir sehen weder den stereotypen weissen Schnitt, noch Schlussbänder[2]) von goldener Farbe mit grünen Gemmen in den Ecken der Vorderseite und einem blauen von Perlmutterperlen umringen Edelstein in der Mitte.

---

[1]) Kraus (G. d. ch. K. I. p. 440) aus Versehen: „Grüne Pänula“.

[2]) Gegen Kraus (l. c.), und Montault (p. 111) „Evangeliar“.

12. Neben ihm steht ein ebenso gekleideter Kollege mit demselben fatalen Typ, der die Linke etwas erhebt (als wollte er die Weihrauchswirbel zerteilen),[1] während seine Rechte an drei Kettchen eine einfache graue, mit drei Kugelfüsschen versehene Weihrauchbüchse schwingt, aus der drei rote Flämmchen zucken und schwarzgrauer Rauch sich emporringelt.

Was bedeutet nun diese historische Scene? Welchen Moment stellt sie dar? An welchem Orte spielt sie? Was sollen die vier Gegenstände in den Händen des Kaisers und seiner Geistlichkeit? Bei der grossen Seltenheit derartiger Darstellungen (cf. S. Apollinare in Classe) sind dies hochwichtige Fragen.

Die höchst wunderbare Ansicht Montaults, dass hier dasselbe dargestellt sei, wie in der Concha, nämlich, dass „die Wohlthäter der Kirche im Himmel ihre Belohnung finden werden", bedarf nicht der Widerlegung (p. 110).

Das einzig Richtige hat m. E. Kraus (G. d. ch. K. I. p. 439f.), eine so vortreffliche Erklärung mit Sätzen, die auf so glückliche Beobachtung schliessen lassen, dass ich mich nicht enthalten kann, einen Teil derselben wiederzugeben, da sie sich mit der meinigen voll und ganz deckt (p. 440): „Dass das Kaiser paar bei der Konsekration der Kirche anwesend war, ist eine Fabel; weder Justinian noch Theodora sind je in Ravenna gewesen. Auch ist . . . jedenfalls durch nichts bewiesen, dass dieselben zur Erbauung und zum Schmuck dieses Gotteshauses Mittel hergegeben. (Hier folgt das p. 89 wiedergegebene Citat über Julius Argentarius.) . . . es hat aller Wahrscheinlichkeit nichts dazu geschenkt als die Weihegefässe, die wir auf dem Mosaik in der Hand der beiden sehen. Der Grund, weshalb hier das Kaiserpaar . . . zur Darstellung gelangte, ist lediglich in dem persönlichen Verhältnis des Bischofs Maximian zu suchen, der Justinian, gegen das kirchliche Recht, seine Erhebung zum Bischof von Ravenna verdankte, den er zweimal in Konstantinopel besuchte und mit dem er offenbar auf sehr gutem Fusse stand. Diese Dinge sind nie, auch nicht von Richter hervorgehoben worden. Man sollte darum doch endlich einmal aufhören, S. Vitale als die eigenste Schöpfung des byzantinischen Hofes zu proklamieren und daraus den Schluss zu ziehen, dass wir in seiner Architektur und seinen Mosaiken die echtesten Zeugnisse byzantinischer Kunst vor uns haben."[2]) Wahrlich, dieser Satz verdiente in Silberwürfel gefasst zu werden und über dem Portal von S. Vitale zu prangen!

Aber weiter: „Eine unbefangene Prüfung der Mosaiken . . . zeigt, dass dieselben sich in keiner Weise von dem, was bisher in Ravenna geübt worden,

[1]) Nach Montault (p. 111) zeigt er die Richtung an, wohin sich die Schar begiebt.

[2]) Bei Kraus nicht gesperrt gedruckt.

so weit entfernen, dass man die Ingerenz eines neuen, fremden Elementes anzunehmen hätte. Nur die beiden kaiserlichen Ceremonialbilder sind stilistisch und in der Kompositionsweise davon verschieden; sie weisen darauf hin, dass man die Muster zu diesen Kompositionen in der Hauptstadt des Ostreiches gesucht hat. Wie hätte das anders sein sollen? Wollte Maximianus mit diesen beiden Bildern ein starkes Kompliment nach Konstantinopel hin machen, so war es selbstverständlich, dass er sich in der Schilderung des kaiserlichen Hofes und seines Aufzuges der grösstmöglichen Treue befliss und die Zeichnungen zu diesen Dingen seinen (es sollte besser heissen: seinem) Mosaicisten aus Byzanz mitbrachte. Man braucht darum nicht zu denken, dass, wie Herr Richter meint, der kaiserliche Hof selbst die Kartons zu diesen Bildern geschickt habe."

Diese Sätze des grossen Archäologen antiquieren alle anderen Meinungen. Sie zeugen von dem tiefsten Verständnis für ravennatische Kunsteigenart, sie wagen es, endlich einmal den übertriebenen Schlüssen der „byzantinischen Frage" entgegenzutreten.

2. Kaiserin Theodora und ihr Gefolge.

Die Örtlichkeit, auf der die Gemahlin des Justinian, die durch jenes französische Drama von Sardou zu einer so romantischen Figur gestempelte Kaiserin Theodora, mit ihrem Gefolge erscheint, ist genauer angegeben, als die der andern Scene. Professor Corrado Ricci-Ravenna, der sich um die ursprüngliche Instandsetzung von S. Vitale hohe Verdienste erworben hat,[1]) äusserte sich mir gegenüber dahin, dass hier der Paradisus vor der Kirche mit dem Cantharus (das wurde wohl immer angenommen) und links der Eingang des nach dem Frauenchore führenden Treppenturmes sei, und mit vollem Rechte.

Wir sehen hier dieselben Umrahmungspfeiler wie an dem Kaiserbilde. Den oberen Rand bildet ein grauweisser Eierstab (antikes Motiv!).[2]) Drei grüne Pfeiler mit goldenen Kapitälstreifen (an dem linken sichtbar) markieren das Portal der Kirche. Zwischen dem rechten und dem mittelsten hängt ein geraffter blau-weiss-roter Vorhang, zwischen dem mittelsten und dem linken sehen wir über zwei braunen kleineren Pfeilern oder Säulen eine grosse Muschel als Tympanon mit goldenem Barte, rotem Rande, grüner, perlenbehängter Innenseite. In den von ihr freigelassenen beiden braunen Zwickeln steht je ein bunter

[1]) So liess er während meiner Anwesenheit dort 1898 den Altar aus Galla Placidia nach S. Vitale schaffen und in der alten Weise aufstellen, so legte er die Trümmer des zum Frauenchore der Kirche führenden Treppenturmes frei u. s. w.

[2]) cf. den Ring um das Taufbild des orthodoxen Baptisteriums p. 76.

Kreis in der Art der Schildverzierung links. Links stösst an das Portal der braun umrahmte Eingang des Turmes, dessen Wendeltreppe zum Gynecäum führte. Auf seiner schwarzbraunen viereckigen Öffnung hängt ein weisser, links zusammengeknoteter Vorhang mit roten, blauen, goldenen und schwarzen Stickereien. Der Boden ist hier, dem Garten entsprechend, grün. Vor dem Eingange steht auf einer kurzen weissen, kannelierten Säule auf einfacher Plinthe mit korinthischem Kapital (braune Schatten) der kelchförmige Cantarus, ebenfalls weiss mit rundem Knaufe und bogenartiger Zeichnung, aus dessen blauweissem Wasser eine kleine Röhre mit zwei Springbrunnstrahlen ragt.

Auf die Turmpforte hin bewegt sich der Zug der Kaiserin (1), die links von zwei Eunuchen (2, 3, wieder von links an), rechts von sieben Damen (4 bis 10) begleitet wird.

1. Theodora hat ein feines, schmales, vornehmes, schon greisenhaftes Gesicht, das nicht ganz so gelangweilt aussieht, wie das ihres Gatten. 547 wurde das Gotteshaus geweiht, 548 starb sie, der Künstler hat sie also noch bei Lebzeiten porträtiert. Ihr Diadem und ihr breiter Halskragen von Gold sind mit vielen roten, grünen und blauen Edelsteinen und Perlmutter geziert, ihre schweren Ohrgehänge aus kostbaren Perlen gefertigt.[1]) Das Haupt der Kaiserin umgiebt derselbe, nur noch grössere Nimbus, wie das des Kaisers. Sie trägt ein weisses Gewand mit goldener Ärmelborte und reicher goldener, roter und blauer Stickerei am unteren Rande,[2]) darüber einen fast das ganze Gewand bedeckenden purpurbraunen Mantel mit Goldborten, an dessen unterem Rande die Goldfiguren der drei Magier eingestickt sind.[3]) In ihrer Technik hat unser Meister eine Anleihe bei den Goldfiguren des Mausoleums gemacht. Sie tragen das ihnen schon in den Katakombenfresken eigene orientalische Kleid und phrygische Mützen und eilen mit ihren Schalen nach links. Dies ist die einzige erhaltene Magierdarstellung auf den Mosaiken von Ravenna, und nach ihr wären die Magier in S. Apollinare nuovo mutatis mutandis zu rekonstruieren. — Die Schuhe der Kaiserin sind goldig mit blauen und roten Steinen und Perlmutterperlen belegt, wie auch ihr dunkelbraunes Haar reich mit Perlen durchflochten ist. Ihre Hände tragen ein goldenes, kelchartiges Gefäss, das mit blauen und grünen Steinen und Perlmutter besetzt ist.[4])

---

[1]) Wieder opus sectile, cf. p. 122.

[2]) Montault (p. 116): „vestis palmata“.

[3]) Montault (ib.) führt in Anm. einen Tadel des h. Hieronymus über dies Zur-Schau-Tragen heiliger Figuren an und sagt, der Heilige „sei nicht immer guter Laune gewesen“.

[4]) Sehr ergötzlich liest sich ein von Montault (p. 116 Anm.) mitgeteilter Brief Sardous, des Dichters der Theodora, an den directeur des Gobelins M. Darcel, worin sich Sardou

2. Die fleischigen, charakterlosen, unbärtigen Gesichter der beiden Männer in Offizierskleidung charakterisieren sie als Eunuchen. Der Linke hat braunes Haar. Sein Kopf ist schlecht gearbeitet. Er hat eine grüngelbe Chlamys mit dunkelbraunem Einsatze, ein weisses Untergewand, an der rechten Schulter und dem Ärmel mit Rot, Blau und Weiss gestickt, einen roten Gürtel und schwarzweisse Schuhe. Seine Rechte streift dienstbeflissen den Vorhang des Turmes zurück. Sein Kollege,

3. der neben der Kaiserin steht,[1]) hat das Gewand der Offiziere links. Schulter- und Rockstickerei sind schwarz (Epaulette wie bei No. 3 links), der Gürtel rot. Sein Gesicht hat harte Züge, sein reiches Haupthaar ist dunkelbraun.

4—10. Die Damen des Gefolges.

4. Eine ältliche vornehme Dame mit weisser, hellbraun gefältelter Mitra (ohne Schleier) auf dem schwarzen, golddurchflochtenen Haare,[2]) deren feines Antlitz an die verstorbene deutsche Kaiserin Augusta erinnert. Das planetaartige Velum ist weiss, grau schattiert, verhüllt die erhobene Linke und lässt die erhobene Rechte frei. Das Muster des Velums besteht aus kleinen Kreisen und Quadraten und einem grossen, aus zwei Quadraten formierten gold-roten Sterne am unteren Rande. Die dunkelbraune Tunika, ebenso gemustert wie das Velum, hat zwei breite goldene Clavi mit roten und grünen Blättern. Perlenhalsband und Ohrgehänge, sowie rote, schmucklose Schuhe vervollständigen das Hofkostüm. Ihre Nachbarin

5. ist eine junge Schönheit. Unter ihrem dunkelblonden Haare ist wieder der schwarz-goldene Wulst sichtbar. Ihr prachtvoller Blick zeigt, dass sie sich ihrer Schönheit bewusst ist. An der freien Linken funkelt am Ringfinger ein goldener Reif mit grünem Steine, in ihren Ohrgehängen blitzen grüne und blaue Gemmen. Ihr Velum ist dunkelgelb, rot und grün gemustert, ihr Unterkleid hellviolett mit kleinen blauen Vögeln und zwei grossen gelben Kreisen mit rot-grün-weissem Innenmuster. Die Schuhe sind bei allen Damen rot, wie auch alle folgenden Damen dunkelblondes Haar haben.

6—9. Blicken nach links.

äussert: „Die Fresken (!) von Ravenna .... sind leider italienisch (!), d. h. sie haben nicht den geringsten byzantinischen Charakter (!). Der Künstler schuf eine Theodora aus der Phantasie, gross, mannweiblich, brutal und schwarz zum Fürchten .... er hat sie ravennatisch (!) kostumiert etc." Sehr treffend ist Darcels zurechtweisende Antwort. Man sieht, es kann jemand ein bedeutender Dichter sein, ohne auch nur die schwächste Ahnung von Archäologie und Historie zu haben.

[1]) Kraus (l. c. p. 439): „ein Diener".

[2]) Vielleicht ist dieser Wulst, der hier immer wiederkehrt, künstlich hergestellt gedacht.

6. Weisses Velum mit Goldviereck, weisse gefranste Schärpe. Unterkleid graubraun mit grünen Bäumchen und zwei schwarzen, viereckigen Einsätzen, unten breite Borte mit schwarz-rot-gold-weissem Netzmuster. Reiches Collier. Hände verborgen.

7. Nur Kopf und Hals. Grüne und blaue Ohrgehänge, schwarzes Collier, sehr einfach.

8. Ohne Halskette. Velum rot mit grünen Punkten, Unterkleid grün mit roten Vögeln, Ärmel schwarz und Gold (also drei Gewandstücke, wie wohl auch bei den andern), die Rechte nimmt die weisse Schärpe auf, die Garrucci für das Taschentuch der Kaiserin hält.

9. Nur Kopf.

10. In dieser Figur ist ein feiner humoristischer Zug bemerkbar, denn sie sieht nicht wie die andern nach links, sondern guckt neugierig um die Ecke, als wenn ihr die Kirche fremd sei — ein ganz allerliebstes Motiv! Hände verhüllt. Schwarzes Kollier, schwarzer, weiss geperlter Kragen, graubraunes, grün und schwarz gemustertes Velum, weisses Unterkleid.

Ich hoffe durch diese intime Garderobebeschreibung wenigstens etwaigen Leserinnen einen Gefallen gethan zu haben.

Über die Deutung der Scene kann nach dem p. 126f. Gesagten kein Zweifel sein.

3. Die Kunst des Porträtisten von S. Vitale.

Auch in unserm Meister haben wir einen durchaus ernst zu nehmenden Künstler, dessen Grösse im Porträt besteht. Seine Palette ist, besonders mit den violetten Tönen, etwas reicher als die des Conchameisters. Interessant ist der Übergang ins opus sectile. Seine Fleischwürfel sind, seiner feinen Porträttechnik entsprechend, bedeutend kleiner als die andern Würfel. Wie gern er Perlmutter anwendet, haben wir schon gesehen Das Mausoleum hat er genau studiert, das zeigen die Formen seiner Muschel und seine goldenen Magier.

Er liebt die Pracht des Hofes; wahrscheinlich hat ihn Maximian nach Byzanz mitgenommen, woher er seine Porträts haben könnte. Aber er ist doch ein Ravennat, das zeigt das Blond[1]) und der Typ der fünf Damen rechts, die keine Porträts, sondern nur Idealköpfe sind.

Sein Faltenwurf ist schon abscheulich schematisch und geometrisch, seine Bewegungen (bis auf die „neugierige Ravennatin“) steif und ceremoniell, und

[1]) Noch heute sind in der Romagna viele blonde, germanische Typen. Theoderichs Ära scheint die Rasse veredelt zu haben.

alles können wir mit Recht tadeln, wenn nicht seine trefflichen Köpfe wären. Die Porträts — wie sprechend und lebendig! Die Typen — wie gelungen und charakteristisch! Wie glücklich studiert sind die süsslichen Priestergesichter, der rauhe Kriegsmann, die fleischigen Eunuchen! Diese grosse Bildniskunst stellt ihn würdig an die Seite seiner beiden bedeutenden Vorgänger, und so bilden der Naturalist, der Idealist und der Porträtist von S. Vitale eine äusserst erquickende Trias.

Nachwort.

Wahrscheinlich war auch die grosse berühmte Kuppel mit Mosaiken geschmückt, aber es ist nichts mehr davon vorhanden. Bemerkt soll nur werden, dass sich im Fussboden zerschnittene Stücke von Inschriften und figürlichen Darstellungen (Fragmente von Menschen, Pferden, Vögeln) in den geometrischen Schmuck eingefügt finden,[1]) und dass Professor Riccis sorgfältige Grabungen neue Pavimentmosaiken aufgedeckt haben.

Bestimmtes über ein verloren gegangenes Wandmosaik erfahren wir nur aus Agnellus: Es war eben die silberne Inschrift des Kirchenerbauers Julius Argentarius. Über den Wandschmuck in bunten Steinen (opus sectile), der rein geometrisch ist, aber auch interessante Monogramme enthält, wird an anderer Stelle die Rede sein.

[1]) Garrucci p. 68 spricht nur von Inschriftenfragmenten.

Theoderichs Palast.

Der grosse Ketzerkönig Theoderich war mit seinen Ostgothen im Jahre 489 wie ein Gewittersturm in Italien eingefallen. Nach dreijähriger Belagerung eroberte er Ravenna, baute dort einen stolzen Palast, von dem nur noch ein spärlicher Rest erhalten geblieben ist, und regierte unter der Hilfeleistung seines vortrefflichen Ministers Cassiodor noch vierunddreissig Jahre. Er war zwar Arianer, aber tolerant gegen den römischen Kult, und nur politischer Intriguen wegen liess er den Papst Johann I. in den Kerker werfen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass seine Ära auch die christliche Kunst beeinflusst hat. Speziell germanische Züge lassen sich allerdings nicht allzuhäufig konstatieren. Sicher germanisch ist das Zangen- und Herzornament an seinem gewaltigen Kuppelgrabe. In den beiden Gotteshäusern, die unter seinem Regime entstanden, S. Apollinare nuovo und dem arianischen Baptisterium, werden wir noch Spuren des deutschen Nationalismus zu konstatieren haben. Seine Mosaicisten aber gehören nicht mehr dem Blaugrundstile an: In seiner Epoche hat sich der Übergang zu dem prächtiger erscheinenden Goldgrundstile vollzogen. Daher ist der Meister des erstgenannten Gotteshauses ein Übergangskünstler, der des zweiten ein Goldgrundmeister. Den Perlmutter haben sie noch nicht angewendet, ihn hat erst die Justinianszeit eingeführt.

Die Mosaiken, die seinen Palast geziert haben, sind, bis auf die Abbildung in S. Apollinare nuovo, wo eingehend davon gesprochen werden wird, zu Grunde gegangen. Unter Karls des Grossen Regierung wurden die Viktorien auf dem Goldgrund der Aussenseite und die andern Werke zerstört, um aus ihren Würfeln die Gemälde der Aachener Palastkapelle zusammenzusetzen. Aber auf den geraubten Würfeln ruhte kein Segen: Auch die Aachener Mosaiken sind zerstört, nur schlechte Zeichnungen existieren noch von ihnen und einige verworrene Würfelproben. (cf. Montaults gute Ausführungen p. 29 f.)

Ein Brief des Papstes Hadrian I., Karls des Grossen Zeitgenossen, den Baronius in seinen Annales ecclesiastici erwähnt — es ist der zwölfte —, der aber erst in dem Recueil des historiens des Gaules von Dom Bouquet, t. V. p. 582 f. abgedruckt ist (ich citiere nach Montault, da mir das Werk nicht zur Verfügung steht), giebt uns über diesen Raub und die zerstörten Mosaiken interessante Aufschlüsse. Die Stelle lautet: „Domno excellentissimo filio nostroque spiritali confratri Carolo, regi Francorum . . . . . ., Adrianus papa. Praefulgidos atque nectareos (!) regalis potentiae Vestrae per Arvinum ducem suscepimus apices, in quibus referebatur quod palatii Ravennatis civitatis musiva atque marmora coeteraque exempla tam in strato quamque in parietibus sita, Vobis tribueremus. Nos quippe libenti animo et puro corde cum nimio amore Vestrae Excellentiae tribuimus effectum et tam marmora quamque musivum coeteraque exempla de eodem palatio Vobis concedimus auferenda etc.“

Hierzu nehmen wir als Ergänzung die Notiz des ravennatischen Chronisten, der kurze Zeit vor Karl dem Grossen schrieb:

„Theodoricus palatium (in Pavia) struxit et eius imaginem in tribunalis cameris tesselis ornatis bene conspexi . . . . Hic autem similis fuit in isto palatio quod ipse aedificavit in tribunali triclinii, quod vocatur ad mare super portum, et in fronte regiae quae dicitur ad calchi istius civitatis (nämlich Ravennas) . . . in pinnaculo ipsius loci fuit Theodorici effigies, mire tesselis ornata, dextera manu lanceam tenens.“

Wir erfahren also, dass an einem Giebel des Palastes, wohl nicht an der Front, da wir auf dem Mosaik von S. Apollinare nuovo nichts dergleichen bemerken, König Theoderich in Mosaik abgebildet war, in der Rechten einen Speer haltend. Dieser letzte Zug ist sehr wichtig, denn er ist speziell germanisch. Schon dass ihn unser Chronist erwähnt, beweist, dass er ihm, dem Italiener auffiel. Der Verlust dieses Werkes ist aufs tiefste zu beklagen, da wir kein authentisches Porträt des grossen Gothen besitzen.

Dass es Theoderich, wie Kaiser Justinian, liebte, sich im Porträt darstellen zu lassen, zeigt eine Stelle aus Procopius, De bello goth. I. 24, aus der hervorgeht, dass er „sein eigenes Porträt in Neapel in Mosaik ausführen liess“. (Kraus l. c. p. 403.) Vielleicht ist dies mit dem Giebelporträt identisch. Dass er sich vom römischen Präfekten Marmorarii nach Ravenna schicken liess, erzählt sein Kanzler Cassiodor. (Var. I. 6.) Ich bin nicht abgeneigt, die Figur des „Christus als Soldat“ in S. Pietro Crisologo mit dem verloren gegangenen Palastmosaik in Beziehung zu bringen (s. u.).

S. Apollinare nuovo.

Einleitendes.

Nach Rubeus wurde die Basilika des heiligen Martinus, die jetzt den Namen des heiligen Apollinaris führt, unter dem Gothenkönige Theoderich erbaut und im Jahre 504 geweiht. Erst Bischof Agnellus (553—56) gab sie nach dem Verschwinden der Arianer dem katholischen Kult zurück. Ihren Namen erhielt sie, als die Reliquien des heiligen Apollinaris aus der Hafenstadt Classe vor den Sarazenen im Jahre 856 in ihr geborgen wurden.

Aus dem liber pontificalis erhellt, dass Agnellus Wände und Apsis mit Mosaikgemälden verzierte (cf. Kraus, G. d. ch. K. I. p. 433 f.), und zwar, dass auf Goldgrund die Porträts des Kaisers Justinian und des Bischofs Agnellus sichtbar gewesen seien, ebenso sei der Deckenschmuck der Kirche einzig schön, daher sie auch coelum aureum genannt werde. Die Prozessionen des unteren Streifens der Wände werden dem Agnellus zugeschrieben, von Theoderich erzählt nur noch die (jetzt untergegangene) Inschrift über den Fenstern des Tribunals, die in Mosaikkunst ausgeführt war: „Theodericus Rex hanc Ecclesiam a fundamentis in nomine Domini nostri Jesu Christi fecit.“ [1])

Die Mosaiken der Apsis sowohl, als auch die alte Decke sind verschwunden.[2]) Vorhanden sind nur noch die Wanddekorationen, die in drei Zonen zerfallen. Oben sehen wir kleine Scenen aus der Geschichte Jesu, in der Mitte zwischen

[1]) cf. auch das Theoderichmonogramm auf den Kapitälen der Säulen.

[2]) Lib. pont. l. c. „Sed tribunal ipsius ecclesiae nimio terrae motu exagitatum Joannis archiepiscopi temporibus quinti iunioris confractum ruit.“ Doch cf. unten H. — Montaults kühne Phantasie schlägt für die Apsis einen auf der Weltkugel thronenden Christus mit S. Martin und Apollinaris vor, die den Agnellus präsentieren, für den Triumphbogen das Lamm mit den Evangelistensymbolen (p. 70).

den Fenstern Heiligenfiguren, unten die genannten Prozessionen, aus Ravenna und Classe herkommend, dargestellt.

Nun ist von allen Kennern (Rahn, J. P. Richter, Pératé, Kraus etc.) beobachtet worden, dass die Prozessionen des untersten Streifens starrere, ceremoniellere, kurzum ganz andere Formen zeigen, als die anderen Darstellungen. Daher sprach Richter mit vollstem Rechte den Gedanken aus, dass nur die Prozessionen den Arbeiten des Künstlers unter Agnellus angehörten, die anderen Werke aber unter der Epoche des Ketzerkönigs entstanden seien. Pératé (Archeologie chrétienne p. 236) will wenigstens den Gedanken dieser Prozessionen schon für älter halten, und Kraus[1]) unterstützt ihn dadurch, dass er anführt: Man hätte sicher, wenn unten nicht eine derartige Scene geplant worden wäre, die Darstellungen aus Christi Leben in der breitesten, am besten sichtbaren Zone angebracht. Wahrscheinlich sei der Unterschied der Kunst darauf zurückzuführen, dass Theoderichs Künstler (von oben anfangend) die unteren Scenen zwar entworfen, aber nicht ausgeführt habe, so dass sie Agnellus erst in dem seiner Epoche eigentümlichen Stile zur Ausführung gebracht habe. Und darin hat Kraus sicher recht. Auch wir gedenken zu zeigen, dass die beiden oberen Zonen der gothischen Epoche angehören, wie auch die Gebäudekomplexe der untersten Zone, dass aber die abscheulich starren Kunstprodukte der Prozessionen erst der justinianischen Zeit zuzuschreiben sind. Wir sehen aber, entgegen anderen Ansichten, in dem ganzen gothischen Teil der Mosaiken die Hand eines einzigen Meisters, wie im folgenden noch genauer gezeigt werden wird. Wir werden in der Beschreibung der Einzelheiten noch auf die ausgesprochenen Sätze zurückkommen und beginnen, wie der alte Meister, in unserer Schilderung mit der obersten kleinen Zone.

Die kleinen Scenen des obersten Streifens.

A.

Allgemeines.

Die Decke des Gotteshauses berührend, oft von ihr geschnitten, nehmen die oberste, kleinste Reihe der Darstellungen auf den Wänden sechsundzwanzig kleine Scenen aus Christi Leben, Reden, Leiden und Auferstehung ein,[2]) die zu

[1]) G. d. ch. K. I. p. 434.

[2]) Aus dem Bilderkreise, den Paulinus von Nola gegen Ende des 4. Jahrhunderts in einer Kirche anbringen liess, und der 25 Darstellungen umfasste, stimmen nur fünf derselben inhaltlich zu fünf unseres Kreises. Da er allein fünf Scenen aus der Kindheitsgeschichte und

dem Schönsten und Interessantesten gehören, was ravennatische Kunst hervorgebracht hat. Ich denke zu beweisen, dass sie alle von einem Künstler herrühren, dass sie eine einheitliche Komposition, eine historische Reihe bilden, in der sich wieder einzelne kleine Gruppen absondern lassen.

Gemeinsam ist allen Scenen der goldene Grund; die Würfel sind an allen Stellen gleich gross, Perlmutter ist nicht angewendet. Mit Ausnahme einer einzigen Darstellung hat der Meister allen einen grünen Boden gegeben, gleichgiltig ob sie im Innern eines Gebäudes, oder im Freien spielen. Christus zeigt auf allen die gleiche Gewandung. Auf den Typus seines Gesichtes werden wir bei den einzelnen Scenen zurückkommen. Die Figuren der einzelnen Scenen sind durchaus lebendig, manche davon im Profil; sie atmen ganz den Geist der ersten, klassischen Epoche der Mosaiken. Die Beobachtung Montaults, dass die Scenen der linken Seite vom Eingange aus durchweg klarer zu übersehen sind, als die der rechten, weil sie weniger Figuren haben, aus welcher Beobachtung er auch den Schluss auf zwei verschiedene Künstler zieht, ist nur halb richtig, jedenfalls ist der Schluss ein falscher. Denn die Figurenfülle der rechten Seite liegt in der historischen Notwendigkeit. Es war unmöglich, Scenen, in denen die Jünger Christi eine hervorragende Rolle spielen, auf drei Figuren zu konzentrieren, wie dies bei den Wundern Christi auf der linken Seite ganz leicht geschehen konnte; übrigens haben wir auch auf drei Scenen der rechten Seite nur drei, auf einer sogar nur zwei Figuren. Doch werden wir dies im einzelnen genauer darzulegen haben. Alle diese Scenen sind, wie auch die darunter stehenden grossen Figuren, die Zwischenfelder und die Fenster, von einem schwarzblauen Ornament auf Goldgrund umrahmt, das einen breiten Streifen und darunter aneinandergesetzte Halbkreise, deren Durchmesser nach dem Streifen gerichtet, zeigt, und wo die Halbkreise aneinanderstossen, steht auf einer Ecke ein kleines Quadrat. Um und zwischen die Scenen sind je vierzehn quadratische Felder auf schwarzem (dunkelblauem?) Grunde gesetzt, die alle dieselbe Darstellung aufweisen: Eine grosse gelbe Pilgermuschel, der Kopf nach oben gerichtet, der Rand weiss gezackt, in ihrem oberen Teile immer ein hellblauer und roter Streifen, in ihrer Mitte (unter dem Diadem) ein rotes oder blaues Spiralmuster, ihr unterer Rand hellblau oder grün. Wie im Mausoleum läuft ihre Spitze in einen Adlerkopf aus, der weisse Perlenschnüre im Schnabel hält, wie in dem genannten Gebäude, an welchen eine goldene Corona mit blauen und roten Gemmen und weissen Perlen verziert hängt, deren innere Rundung rot gefärbt ist. Die Zacken des

---

fünf Scenen aus dem Leben der Apostel enthält, kann er mit unserem Kreise nicht verglichen werden (cf. Montault p. 70, Anm.). Dasselbe gilt von der Aufzählung des Elpidius Rusticus, Theoderichs Leibarzt und Diakon der Kirche, † 533. cf. Kraus, G. d. ch. K. I. p. 397.

Randes der Muschel sind mit weissen Perlenschnüren verbunden, am unteren Rande glänzen weisse oder gelbe Perlen. Über der Muschel in der Luft stehend erscheinen je zwei weisse, rot geschnäbelte und gekrallte Tauben, zwischen denen ein goldenes lateinisches, etwas ausladendes Kreuz steht. Das Feld neben der letzten Scene der linken Seite zeigt im Gegensatz zu den andern so frische Farben, dass es (wie überhaupt dieser ganze Teil der Wand) mit Sicherheit als ergänzt zu betrachten ist.

Wenden wir uns nun zu den einzelnen Scenen, indem wir mit der linken Seite (der Nordwand) am Eingange der Kirche beginnen und auf der rechten Seite vom Altarraume aus fortfahren.[1])

B.

Die Scenen der Nordwand.

I.

Auf allen diesen Scenen ist — das sei vorausgeschickt — Christus stets jugendlich, bartlos, mit grossen Augen und braunen Locken[2]) ohne Scheitel dargestellt. Sein Nimbus ist grau (wohl aus nachgedunkelten oder nicht ganz gelungenen Silberwürfeln) mit einem Goldkreuz verziert, auf dessen drei sichtbaren Armen je eine blaue Gemme liegt. Die Konturen des Nimbus, wie des Kreuzes, sind rot. Der Herr trägt immer eine purpurviolette Tunika und ein ebenso gefärbtes Pallium, wie es ihm die ravennatischen Künstler in der Regel gaben. Die Tunika schmücken goldene Clavi, das Pallium gammaförmige Calliculi.[3]) Die Sandalen sind schwarz. Auf den meisten Scenen erscheint neben ihm als Repräsentant des Jüngerkollegiums eine Begleitfigur, deren Tracht im bewussten Gegensatze zu der jüdischen, von der noch die Rede sein wird, aus einem weissen Pallium mit dunklen gammaförmigen Calliculi, einer etwas

[1]) Es existieren im Museumsarchiv von Ravenna Federzeichnungen, die im Jahre 1842 für eine Publikation der kleinen Scenen angefertigt und mir nur unter der Hand zum Studium überlassen worden sind. Obwohl man an ihnen den Geschmack ihrer Zeit deutlich merkt, geben sie doch sehr wichtige Aufschlüsse, die ich im folgenden berücksichtigt habe. Sie sind der Kürze halber als „Ravennatische Federzeichnungen" citiert. — Die Riccischen Photographien sind nach Zeichnungen in oft tendenziöser Weise, nicht nach den zum Photographieren schwer benutzbaren Originalen aufgenommen, daher nur mit grosser Vorsicht zu gebrauchen.

[2]) Montaults Beobachtungen über das wulstige Haar (p. 71) habe ich nicht bestätigt gefunden.

[3]) Montault (ib.) sieht in einem halb verdeckten Calliculus das J des Namens Jesu.

dunkleren, ins Blaugraue stechenden Tunika mit schwarzen Clavi und schwarzen Sandalen besteht. Sie hat überall braunes Haupthaar.[1])

Die erste Scene stellt ohne Frage die Heilung des Gichtbrüchigen (Matth. 9, Mark. 2, Luk. 5)[2]) dar, speziell den Moment nach dem Erlöserworte: „Stehe auf, heb dein Bette auf und gehe heim." Die Landschaft der Scene zeigt Rasengrund und links einen Felsen. Rechts steht Christus, die Rechte im Redegestus, die Linke verhüllt, neben ihm der Begleitjünger mit spärlichem Backenbart, die Rechte auf der Brust, die Linke, wie gewöhnlich, unter dem Bausch des Gewandes verborgen. Auf der linken Seite sehen wir den geheilten Kranken, der nach links schreitet. Er trägt eine weisse geschürzte Tunika mit zwei schwarzen, kurzen Clavi und mit zwei schwarzen, runden Calliculi auf den Schultern. Er ist jugendlich, blondlockig, bartlos aufgefasst. Da er ein langes Krankenlager hinter sich hat, sind seine Füsse noch ohne Bekleidung. Auf den Schultern trägt er eine grau gefärbte Bettstelle, die wir gegen die sehr ungenaue Abbildung bei Garrucci nach eigener Skizze wiedergeben und deshalb auf ihre Form hier nicht weiter eingehen. Die Gesichter sind sämtlich en face, und das gilt von allen Figuren dieser Kirche, wo nicht das Gegenteil bemerkt wird. Vgl. im übrigen das zu Scene 3 Gesagte.

2.

Auch die zweite Scene ist mit absoluter Sicherheit zu deuten. Sie stellt die Geschichte des besessenen Gergeseners dar nach Mark. 5 und Luk. 8, nicht nach Matth. 8, wo zwei Besessene genannt werden. Links sehen wir grünen Felsboden, in der Mitte eine Grotte mit drei Sträuchern,[3]) in der der Kranke gehaust, rechts den See Genezareth, dessen Spiegel höher (!) liegt, als der Grasboden, und in dem drei braune Schweine, von den Teufeln getrieben, davonschwimmen. Sehr hübsch ist die Durchsichtigkeit ihrer Beine im Wasser dargestellt. Der blondhaarige, braunbärtige Kranke, dessen Gestalt sehr klein ist und mit einer grauen[4]) geschürzten Tunika bekleidet wird, während seine Füsse nackt sind, ist bereits geheilt. Er kniet vor Christus, der ebenso er-

[1]) Richter sieht in dieser Figur gewissermassen einen Exegeten der biblischen Geschichte als Vermittler zwischen Darstellung und Beschauer, Kraus spricht von einem Pedissequus des Herrn, wie ihn die Bischöfe hatten, zugleich aber auch dem Vertreter der übrigen Jüngerschaft.

[2]) Kraus führt aus weiter unten anzugebenden Motiven nur die Matthäusstelle an, Montault (p. 71) nur die Markusstelle.

[3]) Montault (p. 72) sieht in diesen Sträuchern „Lorbeer- und Ölbäume" als Zeichen des Friedens!

[4]) Montault (l. c.) fälschlich „blanche".

scheint wie auf der ersten Scene,[1]) in der Stellung des Oranten, um ihn dankbar anzubeten. Der Heiland nimmt die Mitte, links von ihm steht der Begleitjünger, bartlos, die Rechte bewundernd erhoben, wie öfter. Man sieht, wie glücklich der Meister alle wesentlichen Momente der Geschichte zusammengetragen hat, ohne im mindesten geschwätzig zu werden.

3.

Diese Scene scheint auf den ersten Blick ein früheres Stadium der ersten Scene darzustellen, denn sie zeigt, wie ein Gichtbrüchiger im Bette zu Christus herniedergelassen wird. Allein warum hätte dann der Meister die Gergesenergeschichte zwischen die erste und dritte Scene und die dritte Scene nicht an die erste Stelle gesetzt? Kraus (G. d. ch. K. I. p. 434) sucht sich dadurch zu helfen, dass er bei der ersten Scene sagt: „Heilung des Gichtbrüchigen (Matth. 9. 2—7)“ und bei der dritten: „Heilung des Paralytischen von Kapharnaum (Mark. 3, 12).“[2]) Nur ist eben bei allen drei Synoptikern für den Kranken das Wort „Paralytiker“ gebraucht, und auch Matthäus lässt die Scene in Kapernaum spielen, während das Citat Mark. 3, 12 wohl überhaupt auf einem Druckfehler beruht.

Also hat Kraus durch eine Umschreibung die Tautologie zu verdecken versucht. Das löst aber die Frage keineswegs. Ein Ausweg ist wohl nur dann zu finden, wenn wir annehmen, unser Künstler habe die Heilung des Gichtbrüchigen im Matth. für eine andere gehalten, als die im Mark. und Luk. geschilderte, wozu er insofern leicht kommen konnte, als bei Matth. nicht das abgedeckte Dach erwähnt wird. Und diese Heilung gerade wollte er schildern. Er hat zunächst einen vergeblichen Kampf gegen die unerquickliche Perspektive aufgenommen, und der Versuch der Lösung ist ihm in seiner grossen Naivität völlig misslungen. Die Heilung findet im Hause statt, durch dessen Dach der Kranke herabgelassen wird. Nun konnte er aber, wenn er Christus in derselben Grösse darstellen wollte, wie sonst, ihn nicht unter das Haus bringen. Daher stellte er das Haus neben Christus und liess den Kranken aussen vom Dache herniedersenken.

So wirkt der ganze Apparat des Hauses unglaublich überflüssig und komisch.

Gehen wir zu den Einzelheiten! Grasboden grundiert die Scene wie gewöhnlich. Er muss nicht gerade freies Feld darstellen, da er auch bei der

[1]) Montault (ib.) hat einen grünen (!) Nimbus gesehen.

[2]) Sehr harmlos citiert Montault (p. 72) wieder: Mark. 2. cf. p. 138.

Abendmahlscene angewendet ist (s. u.), in diesem Falle stellt er es aber sicher dar, weil auf der rechten Seite ein Haus steht. Ein einfaches rotes Pultdach bedeckt die grauen Wände, ein schwarzes Fenster unterbricht die Schmalwand. Am Rande des Daches stehen in höchst gefährlicher Stellung zwei bartlose Männlein in braunem Haare mit geschürzten braunen Tuniken und nackten Füssen, die an schwarzen Stricken aussen an der Wand eine schwarze Bettstelle herablassen. Die Stricke sind so unglücklich verzeichnet, dass der Kranke eigentlich aus dem Bette herausstürzen müsste. Die Lehne der Bettstelle ist durch einen Delphin gebildet.[1]) Der Kranke hat keine Kleider an und wird nur durch die weissen Betten und ein rotes Tuch bedeckt. Er erhebt die Hände in Orantenstellung. In merkwürdigem Gegensatze zu diesen zwerghaft kleinen drei Figuren erscheint nun Christus und der bartlose Begleitjünger von links her schreitend in den Gesten der vorigen Scene.

4.

In dieser Scene verlässt der Meister den Boden der historischen Darstellung und illustriert Christi Gerichtsrede Matth. 25, nach der des Menschen Sohn mit seinen heiligen Engeln kommen soll, um die Reinen und die Sünder zu scheiden, wie die Schafe von den Böcken. Wie hat er diese Aufgabe gelöst? Eine Felslandschaft mit grünbewachsenen Stufenblöcken bildet den Ort der Gerichtsscene. In der Mitte sitzt Christus,[2]) mit der Rechten einen einladenden Gestus vornehmend, die Linke aber unter dem Gewande verbergend. Zu seiner Rechten stehen als Repräsentanten der Seligen drei weisse Schafe, zu seiner Linken als Vertreter der Verdammten drei Böcke,[3]) deren vorderster, ganz zu erkennender auf dem weissen Fell zwei schwarze Flecke hat und einen Bart trägt. Hörner habe ich nicht erkennen können.[4]) Zwei Engel stehen zu Christi Seite, beide mit erhobener Rechten und verhüllter Linken. Sie tragen

[1]) Das kommt auch in der Antike vor. So fand ich die Delphinlehne z. B. auf obscönen Lampen des Athenischen Museums. Höchst ergötzlich liest sich, was Montault in den Delphin hineinsymbolisiert hat. Er citiert sogar Dante (p. 72 Anm.).

[2]) In den „Ravennatischen Federzeichnungen" fälschlich ohne Calliculi.

[3]) In den „Ravennatischen Federzeichnungen" sind die Schafe von den Böcken nicht unterschieden.

[4]) Falsch ist Ciampinis (l. c. p. 96) Beobachtung, dass nur zwei Böcke dargestellt seien, und ebenso falsch natürlich seine merkwürdige Erklärung dieses Umstandes: „musivarium maiorem electorum expressisse numerum, quam damnatorum". Das ist dem alten Musivarius gar nicht eingefallen.

Nimben, grosse Flügel, Tunika mit schwarzen Clavi und Pallium und sind braunlockig. Bemerkenswert ist, dass sie noch nicht mit der den Engeln eigenen Vitta geschmückt sind. Auch sind die Füsse unbekleidet. Nun aber bemerken wir etwas Überraschendes: Ausser Kopf, Händen und Füssen ist jeder der Engel in eine einzige Farbe gehüllt: Der Engel auf der Seite der Geretteten in Rot, der andere Engel in düsteres Graublau,[1]) also Nimben, Tuniken, Pallien, Flügel haben dieselbe Farbe! Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, dass unser Meister hierin eine Farbensymbolik beabsichtigt hat. Er hat in den Gewändern der Engel auf höchst originelle Weise den Gegensatz zwischen Licht und Finsternis, Himmel und Hölle ausgedrückt. Rot als Farbe des Feuers und der Morgenröte repräsentiert das Helle, Leuchtende; Dunkelblau als Farbe des Nachthimmels das Dunkele. Wie rührend-einfach ist dieser Symbolismus im Gegensatze zu unserer Epoche des Hypersymbolischen! Diese Beobachtung aber wird einen höchst wichtigen Zug zur Charakteristik der Kunst unseres Meisters liefern, da diese Symbolik in der Mosaikenkunst von Ravenna einzig dasteht.

5.

Eine historische Scene folgt wieder: Die Scherflein der Witwe, Mark. 12, Luk. 21.[2]) Der Vorgang ist im Freien gedacht, was zwar nicht der grüne Boden, wohl aber die beiden Felsblöcke (Montault p. 72 sah nur einen) links beweisen. Links von der Mitte steht das *γαζοφυλακιον*, der Gotteskasten, dessen vier verbundene Beine Garrucci 248. 5, und dessen Seiten Kraus R. E. II. p. 428, Fig. 262 richtig wiedergegeben sind. Natürlich ist dies graubraune Gerät wieder perspektivisch verzeichnet, indem seine beiden hinteren Querhölzer fortgelassen worden sind. An dasselbe tritt von links die Witwe heran. Ihre Linke ist verhüllt, ihre Rechte legt die beiden Münzen hinein. Sie ist mit brauner (Montault p. 72 Anm. nach Fleury: „violette de couleur changeante“) über den Kopf gezogener Planeta und gleich gefärbter Tunika mit zwei schwarzen Clavi, einer an den Ärmeln sichtbaren weissen Untertunika mit schwarzen Streifen, weissem Mitrastreifen und schwarzen

[1]) Diese so höchst wichtigen Farben erwähnt der sonst so gern symbolisierende Montault mit keinem Worte. Es ist tragisch, dass er sich das Einzige, was er mit Recht symbolisieren konnte, hat entgehen lassen.

[2]) Ciampinis Ansicht (l. c. p. 96), dass hier die Bekehrung des Matthäus dargestellt sei, bedarf keiner Widerlegung. Eine Parallele zu dieser Darstellung fand sich in der Martinskirche zu Tours (472).

Schuhen angethan.[1]) Rechts stehen Christus und der Begleitjünger wie gewöhnlich.[2])

Die Scene atmet edle Einfachheit und Klarheit und ist ähnlich komponiert wie die achte Scene.[3])

6.

Die sechste Scene hat Ciampini (l. c. p. 95)[4]) nicht deuten können, indessen ist sie längst erklärt worden: Sie stellt das Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner dar (Luk. 18), das einzige Gleichnis Christi in diesem ganzen Scenenkomplex. Auf grauer Schwelle[5]) erhebt sich ein Teil des Tempels, der den ganzen Tempel repräsentiert. Vier graue Säulen mit einfachen goldenen Kompositkapitälen tragen einen schmalen grauen Architrav (feiner Rand grauer Dachziegel sichtbar?). Der Raum zwischen den mittleren beiden Säulen ist schwarz, soll also das Innere des Tempels vorstellen. Ein dreimal geraffter, in einen Knoten geschürzter weisser Vorhang, oben und unten mit breiter Goldborte geziert und einem viereckigen Goldeinsatz geschmückt bedeckt ihn teilweise. (Garrucci, Bullett. 1882, p. 156, zieht zum Vergleich des Tempelbildes Münzen etc. heran.)

Nun aber die köstlichen beiden Gestalten des Pharisäers und des Zöllners! In ihnen hat der Meister gezeigt, wie prächtig er charakterisieren konnte. Sie tragen beide die spezifisch jüdische Tracht, wie wir sie auf den Mosaiken von S. Vitale kennen gelernt (cf. p. 107f.). Rechts steht der Pharisäer, ein echt jüdischer Typus mit schwarzem Haar, Schnurr- und Backenbart.[6]) Er ist eine feine, schlanke Gestalt, man merkt ihm den Aristokraten an. Er hat die Hände zum Gebet erhoben. Seine Planeta mit dem charakteristischen Längsstreifen ist gelb, darunter trägt er die stereotype weisse Tunika mit viereckiger Halsöffnung und Ärmellöchern, und unter dieser das weisse Untergewand, das am Halse und den schwarzgerandeten Ärmeln sichtbar wird. Schwarze Schuhe vervollständigen die Tracht. Auf der Tunika werden zwei schwarze Muster sichtbar,[7]) von denen

[1]) Sie trägt fast dieselbe Kleidung, wie Gregors I. Mutter Silvia. cf. meine Abhandlung darüber p. 48ff.

[2]) Kraus auf eben citierter Abbildung giebt Christus einen um zwölf Perlen reicheren Nimbus als Garrucci, Garrucci scheint aber das Richtige zu haben.

[3]) In den „Ravennatischen Federzeichnungen" liegen auf dem Gotteskasten sieben Münzen.

[4]) Er bringt sie mit der Geschichte der Ehebrecherin Joh. 8 in Beziehung.

[5]) Gegen Montault, der sagt, dass der Boden „toujours vert" sei (p. 70).

[6]) In den „Ravennatischen Federzeichnungen" sind Pharisäer und Zöllner bartlos.

[7]) Diese Calliculi fehlen in den „Ravennatischen Federzeichnungen".

das eine ein Viereck mit den lateinischen Buchstaben E und L und einem kleinen I ganz oben zeigt. „Eli", „mein Gott", das kann kaum Zufall sein! Es erinnert zu sehr an den Anfang seines stolzen Gebetes: „Gott, ich danke dir etc."[1]) Interessant wäre diese Erklärung allerdings dadurch, dass wir hier das einzige hebräische Wort in der ganzen Mosaikenkunst zu konstatieren hätten.[2])

In bewusstem Gegensatze zum Pharisäer ist die Figur des Zöllners auf der linken Seite gebildet. Es ist eine plumpe Gestalt aus dem Volke, die durch die demütig gebeugte Haltung noch ungeschickter wirkt. Selbst die auf der ganzen Mosaikenreihe einzige Stellung der nach einer Richtung gesetzten Füsse, die doch nicht ausschreiten, ist ein feiner Zug, der die Unbeholfenheit der Figur steigert. War der Pharisäer im blühenden Mannesalter dargestellt, so tritt der Zöllner als Greis auf, dessen starken Kopf graues Haar bedeckt und um dessen Kinn ein grauer Bart sprosst. Er wagt gar nicht, die Linke von der Hülle der rotbraunen Planeta zu befreien, die er nur halb erhebt, mit der Rechten aber hat er zerknirscht die Brust geschlagen: „Gott sei mir Sünder gnädig!"

In ihrer sprechenden Einfachheit und in ihrer inneren Lebensfülle steht diese Scene in der ganzen Mosaikenkunst unübertroffen da, wie sie ja überhaupt ein Unikum in der alten Kunst ist. Scheint es doch, als läge ein feiner Humor in diesen originellen Gestalten, von dem sonst unser Meister nichts weiss. Sie bildet ein treffliches Pendant zu der Gruppe der schwatzenden Juden in S. Vitale, die unser Meister vielleicht gekannt hat.[3])

7.

Die Deutung der Scene ist gesichert: Sie stellt die Auferweckung des Lazarus dar (Joh. 11), wie sie sich häufig auf Sarkophagen und sonst[4]) findet. Auf dem stereotypen Grasboden erhebt sich links ein Grabhäuschen, dessen Wände aus weissen (Marmor-) Steinen gebildet werden. Zwei weisse dorische Säulen und ein dreieckiger Giebel von derselben Farbe umrahmen den offenen Eingang, ein Pultdach von roten Ziegeln bedeckt den kleinen Bau, zu dem vier

[1]) Montault (p. 73) sieht darin nur die pharisäische Sitte, den Namen Gottes auf den Kleidern anzubringen (?).

[2]) cf. das p. 59 zur Nordlunette des Mausoleums der Galla Placidia gesagte (Kreuz der Heiligenfigur).

[3]) Montault (p. 74) sieht in der Stellung rechts und links eine innere Deutung auf den Stolz des Pharisäers etc. Sie ist allerdings den Böcken und Schafen parallel.

[4]) Z. B. auf der Miniatur des Boëtiusdiptychons etc.

Stufen[1]) über dreieckiger Treppenrampe emporführen. Innen aber steht auf schwarzem Grunde der offene Sarkophag, der (gegen Garruccis Abbildung) eine besondere Auskehlung für den Kopf des Bestatteten nach Art ägyptischer Sarkophage zeigt, aus welchem sich mühsam in gekrümmter Stellung die von Mumienbinden völlig umwickelte Gestalt des (blondbärtigen?) Lazarus erhebt. Christus, der rechts davon steht und im Gegensatz zu Lazarus wie ein Riese erscheint, erhebt die Rechte im Redegestus: „Lazarus, komm heraus!" Seine Linke ist verhüllt, ebenso die Linke des rechts neben ihm stehenden Repräsentanten der Jünger, der die andere Hand bewundernd erhebt. Grünes Gesträuch wächst hinter dem Grabhause. Diese in der Mosaikenkunst dieser Epoche einzigartige Darstellung setzt in ihrer grossen Einfachheit die Scene als den christlichen Betrachtern von andern Denkmälern her hinlänglich bekannt voraus.

8.

Auch diese Scene ergiebt eine zweifellose Deutung: Wir sehen die Darstellung des Gespräches Christi mit der Samariterin am Brunnen, Joh. 4. Schon der Umstand, dass die vorige Darstellung in demselben Evangelium sieben Kapitel später beschrieben ist, beweist, wie wenig man in diesen Scenen aus Christi Leben und Wirken nach einer historischen Reihenfolge suchen darf. Links von der Mitte aus steht ein Ziehbrunnen. Er ist aus einem weissen, kannellierten Cylinder gebildet, vielleicht einer ausgehöhlten antiken Säule, dergleichen ich oft im Orient gesehen habe. Zwei Stützen stehen an seinen Seiten, die eine viereckige, perspektivisch völlig verzeichnete (da man beide Schmalseiten sieht!) Winde tragen. Eine Kurbel, die zum Emporwinden des Eimers nötig wäre, ist nicht zu sehen. Der braune Eimer, dessen blaues Wasser tüchtig überfliesst, hängt an einem Stricke, der dreimal um die Winde gewickelt ist. Links vom Brunnen steht die Samariterin. Sie trägt eine weisse, mit einer Binde umwickelte, das Haar völlig verdeckende Mitra, eine rote Ärmeltunika mit zwei breiten schwarzen Clavi,[2]) ein an den Armen sichtbares weisses Untergewand mit schwarzer Stickerei, und scheint barfuss zu gehen. Ihre rechte Hand hält den Strick, ihre linke den Eimerhenkel. Rechts sitzt Christus, die Linke verhüllt, die Rechte im Redegestus erhoben, auf einem Felsen, der einen wichtigen Teil der graugrünen Gebirgslandschaft bildet. Die Begleitfigur hinter

---

[1]) Montault (p. 74): „drei". Vgl. auch das über Christi Haar „à la Nazaréenne" Gesagte.

[2]) In dem Mangel des Gürtels sieht Montault (p. 74) eine Anspielung auf ihr „vie peu réglée".

ihm mit feinem Schnurr- und Backenbart, die die Rechte auf die Brust legt, repräsentiert die verwundert hinzutretenden Jünger (v. 27). Diese Scene ist unstreitig die schönste von allen. Ihre harmonische Komposition ist ebenso angenehm, wie die anmutige, leicht geneigte Gestalt der Samariterin.

Eine sehr interessante Parallele hierzu bietet die Darstellung derselben Scene im Baptisterium zu Neapel. (Garr. t. 269.) Auch hier der kannelierte Brunnen, auch hier die Samariterin in einfacher Untertunika mit (dunkelblauen) Clavi, auch hier der Heiland auf einem Felsblock sitzend, nur dass seine Rechte nach dem kleinen goldenen Schöpfgefässe greift. Diese Darstellung, um die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden, wie wir sie a. a. O. zeigen werden, bildet mit den übrigen des Baptisteriums genau wie die Scenen, von denen wir jetzt sprechen, einen Übergang des Blaugrundstiles zum Goldgrundstile. In Neapel noch der blaue Grund, aber alle Köpfe en face, in Ravenna schon der goldene Grund, aber viele Köpfe noch im Profil. Schon diese kunsthistorische Bemerkung macht es wahrscheinlich, dass beide Mosaikwerke nicht allzuviele Jahre auseinander liegen, wie wir später beweisen werden.

9.

Garrucci (pag. 57) versucht gegen Ciampini (l. c. p. 98) zu beweisen, dass diese Scene nicht die Heilung der Blutflüssigen,[1]) sondern die Geschichte der Ehebrecherin nach Joh. 8 darstellt. Gehen wir auf die Details der figurenreichen (cf. das p. 136 gegen Montault Gesagte) Darstellung ein. Sie steht auf dem stereotypen grünen Boden. Links erkennen wir Christus, die Rechte nach rechts erhebend, hinter ihm die bärtige Begleitfigur mit erhobener Rechten. Rechts vorn liegt eine weibliche Gestalt in knieender Stellung, zum Heiland gewendet. Ihre im Orantengestus erhobenen Hände sind, wie der ganze Leib, in ein dunkelbraunes Gewand[2]) gehüllt, das auch über den Kopf gezogen ist. An ihrer Stirn wird ein feiner Streifen der weissen Mitra sichtbar, am linken Fusse ein brauner Schuh. Sie hat dieselbe Stellung, wie sie sonst bei einer der Schwestern am Grabe des Lazarus vorkommt.[3]) Hinter ihr stehen drei durch ihre Tracht deutlich als Juden gekennzeichnete Männer. Der linke, an dem man die drei Gewänder unterscheiden kann, trägt eine rotbraune Planeta.

[1]) Auch Montault (p. 74) hält die Scene für die Heilung der Blutflüssigen, Matth. 9.

[2]) Wie Montault (ib.) dazu kommt, das „Gewand" weiss und den „Mantel" violett zu nennen, weiss ich nicht. Fleury (L'Évangile, t. II. p. 40) hält die Figur, wie das ganze Bild, für stark überarbeitet.

[3]) Z. B. im Codex Rossanensis, cf. Kraus, G. d. ch. K. I. Fig. 348 nach v. Gebhardt und Harnack.

Er ist bartlos und hat braunes Haar. Seine Rechte ist über der Brust erhoben. Vom mittelsten ist nur der grauhaarige Kopf sichtbar, der rechte hat den Typus des ersten, seine Hände sind unter der dunkelvioletten Planeta völlig verborgen. Die Planeten zeigen die charakteristische Zeichnung der jüdischen Tracht: Einen dunklen Streifen auf der Brust, der oben in (fünf) Strahlen ausgeht. Die Untergewänder sind weiss wie gewöhnlich, ihre Stickereien sind verdeckt. Wenn schon die bittende Stellung der Frau, die nicht Christi Gewand berührt, durchaus nichts für Ciampinis Ansicht beweist, so zeigt die Anwesenheit der drei Juden, die bei der Darstellung der Blutflüssigen unnötig wäre und von unserm figurenkargen Meister sicher nicht als Zierde benutzt worden wäre, dass Garrucci recht hat: Wir können uns nur für die Geschichte der Ehebrecherin, Joh. 8, entscheiden und haben somit bereits die dritte allein dem vierten Evangelium angehörende Scene zu konstatieren.[1]

10.

In dieser Scene hat man die Heilung zweier Blinden nach Matth. 9 $_{27-29}$ und 20 $_{34}$ gesehen.[2] (Garrucci l. c.) Ich kann mich dieser Deutung nicht anschliessen, sondern glaube, dass die Heilung des Blindgeborenen, Joh. 9, also wiederum eine johanneische Erzählung, gemeint sei. Auf dem grünen Boden erscheinen vier Figuren. Links sehen wir einen graubärtigen Juden in üblicher Tracht, dessen Augen nach meinen Beobachtungen offen stehen.[3] An seinem (wie immer weissen) Untergewande werden an den Knieen die gewöhnlichen runden schwarzen Calliculi sichtbar, wie auch ein Calliculus an der Schulter der rotbraunen, mit dem üblichen Muster verzierten Planeta angebracht ist. Die Füsse tragen schwarze Schuhe. Die Rechte des Juden, in dem ich den Führer des Blinden und den Vertreter der ungläubigen Judenschaft (Johannes!) sehe (cf. die vorige Scene), hat soeben die Schulter der Figur rechts losgelassen. Diese Figur stellt den Blindgeborenen dar, der dieselbe jüdische Kleidung anhat, nur dass die Planeta violettbraun gefärbt ist. Er ist bartlos, braunhaarig, seine gekniffenen Augen zeigen seine Blindheit, wie der Stab in seiner Linken,[4] während seine Rechte tastend ausgestreckt ist. (Seine Jugend passt wieder

[1]) Auch Kraus, G. d. ch. K. I. p. 434 f., nimmt diese Deutung an.

[2]) Auch Kraus, G. d. ch. K. I. p. 435. — Montault, p. 75, sagt sehr naiv: „Son compagnon a les yeux ouverts, mais évidemment ses yeux ne voient pas.“! So bestätigt er also meine Beobachtung.

[3]) Nach den „Ravennatischen Federzeichnungen“ ist er allerdings blind, aber cf. auch die vorige Anm.

[4]) Der nach Montault (p. 75) grün gefärbt ist.

trefflich zu Johannes, cf. v. 18.) Ganz vorzüglich ist seine hilflose Lage in der Stellung zum Ausdruck gebracht.

Vor ihm steht Christus, die Linke verhüllt, mit der Rechten seine Augen berührend. Sehr charakteristisch ist die zurückgebogene Pose und die erhobene Rechte der staunenden bartlosen Begleitfigur. Ich glaube, dass die angeführten Gründe genügen, diese Scene dem vierten Evangelium zuzuweisen. Es wäre also die vierte der kontinuierlichen Kette.

11.

Die Deutung der elften Scene ist wieder zweifellos: Sie stellt die Berufung des Petrus und Andreas[1]) nach Matth. 4 (Mark. 1, Luk. 5) dar, weil durch die Begleitfigur die Deutung auf Joh. 21, wo der Herr allein am Ufer steht, ausgeschlossen ist. Daher bildet sie auch keine Parallele zu der Scene des neapolitanischen Baptisteriums (Garrucci t. 269), die ich dem Johannesevangelium zuweise. Dass die Jüngerberufung erst hier dargestellt ist, zeigt wieder, dass der Meister auf die historische Reihenfolge in Christi Leben und Wirken keinen Wert gelegt hat. Allerdings hat er seine guten Gründe, hier einmal zwei der Apostel unter bestimmten Typen einzuführen, da er dieselben von nun an öfter verwenden musste.

Die Landschaft der Scene ist einfach: Rechts ein kleines Stück des grünen Bodens, links das grosse, blaugrüne Wellen schlagende galiläische Meer mit einem kleinen rotbraunen Fisch mit schwarzweissen Flossfedern (fehlt bei Garrucci) und einem grünen Delphin mit rotem Schnabel (cf. den Apostelstreifen von S. Vitale p. 91) in sehr flotter Stellung.[2]) Auf dem See schwimmt der Nachen der beiden Brüder, ein wannenförmiges, aussen rotes, innen dunkelgelbes Fahrzeug, das an beiden Enden in eine Schnecke ausläuft, mit drei Ruderbänken, einem Ruderring mit Ruder und einem roten Einsatz vorn im Rande (?) versehen ist, und dessen Boden perspektivisch falsch über die Beine seiner beiden Insassen hinweggezeichnet ist. Von diesen stellt die linke Figur den Andreas dar. Er hat den bereits früher geschilderten Typus, sein struppiges Haar und der Bart sind dunkelgrau, sein Antlitz ist hager. Er trägt nur eine Hirtentunika, die die Beine und die rechte Schulter bloss lässt. Seine Rechte packt das Ruder. Vor dieser sitzenden Gestalt steht Petrus in ebenso kurzer, aber weisser, mit zwei schwarzen Clavi gezierter Tunika. Sein Typ ist der sonst bekannte, seine Hände

[1]) In Riccis d. Ä. Catalogo delle Fotografie heisst es noch in der Auflage von 1900 p. 11: „Pietro e Matteo lasciano le reti e seguono Gesù".

[2]) Montault (p. 75) erwähnt nur den Delphin.

halten ein graues Netz, in dem sich drei braune Fische[1]) gefangen haben. Wo das Netz das Gestade berührt, erhebt sich weisser Schaum. Am Ufer steht Christus im Redegestus, hinter ihm eine bartlose Begleitfigur in derselben Haltung wie auf der achten Scene.[2])

12.

Ebenso zweifellos wie die der vorigen Scene ist die Bedeutung der zwölften Scene: Sie stellt eine der wunderbaren Speisungen (Matth. 14. 15, Mark. 6, Joh. 6) dar. Auf dem grünen Grunde werden rechts und links Felsgruppen sichtbar. Christus[3]) steht in der Mitte und legt die Hände segnend über fünf Brote[4]) und einen Fisch. Je zwei Jünger stehen zu seinen Seiten. Der Linke auf der linken Seite präsentiert auf verhüllten Händen die fünf graugelben, locherigen, eirunden Brote. Er hat dunkelbraunes Haar und einen feinen Backenbart. Der neben ihm stehende hat ebenfalls braunes Haar, ist aber bartlos. Er scheint auf die Brote zu blicken.[5]) Der Jünger rechts von Christus, dessen Hände von der Nebenfigur verdeckt werden, zeigt den Petrustypus mit weissem Haar und Bart. Neben ihm steht Andreas in derselben Auffassung wie auf der vorigen Scene, der auf verhüllten Händen einen hellblauen, schwarzpunktigen Fisch darbietet. Alle Jünger tragen wie gewöhnlich weisse Tunika und Pallium, schwarze Sandalen, schwarze Clavi und Calliculi (rechtwinklig). Auf dem Felsen blüht rechts ein weisses, links ein blaues (?) Blümlein. Die Zahl der fünf Brote lässt auf die Speisung der fünftausend Mann schliessen. (Matth. 14 17.)[6])

13.

Nun aber folgt eine Scene, deren Bedeutung leidenschaftlich umstritten worden ist. Sie ist die letzte der ganzen Kette, stösst an den Triumphbogen und ist zum grossen Teile zerstört und jetzt falsch übermalt. Durch diese Übermalung hat sich Viktor Schulze verleiten lassen, in der Scene das Weinwunder der Hochzeit zu Kana zu sehen.[7]) Ciampini (Vet. Mon. p. 98. 13) deutet sie mit

[1]) Nach den „Ravennatischen Federzeichnungen" sind es sogar acht Fische.

[2]) Montault (p. 75) hat ihr eine Tonsur gegeben.

[3]) Nach den „Ravennatischen Federzeichnungen" fälschlich bärtig.

[4]) Nach Montault (p. 75) vier.

[5]) Garrucci vermutet in ihnen vielleicht mit Recht die Zebedäiden, Montault (p. 75) bestreitet es und fragt, warum einer nicht der im Evangelium erwähnte Philippus sein könnte.

[6]) Fleury (l. c. p. 26) behauptet wieder, die Köpfe seien überarbeitet.

[7]) Auch Riccis d. Ä. Catalogo sagt p. 11: „L'acqua cangiata in vino."

anderen als die Sammlung der Brocken, als Fortsetzung der vorigen Scene, was eine platte Tautologie wäre.[1]) Das einzig Richtige hat Garrucci (p. 58) getroffen. Er sah darin die Fragmente eines Einzugs Christi in Jerusalem. (Matth. 21, Mark. 11, Luk. 19, Joh. 12.)[2]) Mit wie feinem Gefühl er wieder einmal das Rechte vermutet hat, werden wir sogleich sehen. Vorhanden ist noch folgendes:

Oben links der Oberkörper Christi, dessen rechter Arm gesenkt ist (die Hand fehlt), rechts von ihm Kopf und Brust und erhobene Rechte des Begleitjüngers. Rechts unten erscheint eine jugendlich-bartlose Figur mit braunem Haupthaar im Profil(!), die eine hellblaue, mit Karmingürtel geschürzte kurze Ärmeltunika und schwarzweiss geringelte Strümpfe trägt. Sie schreitet mächtig aus und beugt sich nach links, in den Händen etwas nicht mehr Erkennbares haltend. Diese Figur fehlt in den „Ravennatischen Federzeichnungen" gänzlich, es scheint aber doch bei ihrer Rekonstruktion eine richtige Tradition geherrscht zu haben. Ebenso giebt diese Quelle die Begleitfigur nur bis zum Halse wieder. Auf dem Goldgrunde hinter dieser Figur habe ich die Umrissspuren zweier Figuren erkannt. Vielleicht zeigen auch die schilfartigen Blätter hinter ihr einen Palmenrest. Einen Aufschluss über die Rekonstruktion dieser Scene giebt eine kleine Scene neben einer Kanontafel aus der um 586 entstandenen Rabulashandschrift: Links die Begleitfigur und Christus, nach Frauenart auf dem Esel sitzend, vor ihm rechts die jugendliche Figur, mit beiden Händen ein Kleidungsstück vor den Esel breitend, hinter dieser drei andere Figuren, über denen Palmenzweige(?) sichtbar sind (cf. Kraus, G. d. ch. K., I. p. 463, nach Garrucci). Schon Kraus hat auf die Ähnlichkeiten der kleinen Scenen dieses Kodex mit unseren Mosaiken hingewiesen. Weder der Codex Rossanensis (ed. Gebhardt und Harnack), noch das Cambridge-Evangelium, die dieselbe Scene darstellen, zeigen einen so innigen Zusammenhang mit unserem Mosaik, wie die syrische Handschrift. Und so dürfte wohl unser Rekonstruktionsvorschlag, den wir beifügen, Anspruch auf Berechtigung erheben.

Der Einzug in Jerusalem steht mit vollem Rechte am Schlusse dieser Scenen des Wirkens Christi; er bildet den Übergang zu den folgenden dreizehn Scenen aus Christi Leiden und Auferstehen: Am Schluss der Lehr- und Wunderthätigkeit der einziehende Triumphator, wie am Schluss der Passionszeit der auferstandene Sieger über den Tod.

[1]) cf. Kraus, G. d. ch. K. I. p. 435, ebenso Fleury, l. c. p. 26.

[2]) Das hat auch Montault (p. 76) anerkannt.

C.

Die Scenen der Südwand.

1.

Auf den kleinen Scenen der Südwand erfährt der Christustypus mit einer sehr bedeutungsvollen Ausnahme eine Veränderung: Er wird älter und bärtig. Ebenso fällt, mit derselben Ausnahme, die Begleitfigur fort, weil nun die Jünger selbst in ihren Typen auftreten. Beide Umstände und die Wahrnehmung, dass die Scenen der Südwand figurenreicher als die der Nordwand seien, haben dazu beigetragen, dass man in beiden Wänden die Hand verschiedener Meister suchte. Wir sind weit entfernt, dem zuzustimmen, und denken in folgendem den Beweis zu liefern, dass nur ein Meister die sechsundzwanzig Scenen geschaffen hat. Jetzt sei nur bemerkt, dass er, wie auch ein und derselbe Bildhauer auf einem Sarkophag Christus in zwei Typen brachte,[1]) und zwar den auf Erden wandelnden unbärtig, den erhöhten bärtig, ebenso seinerseits zwei Typen benutzte, nur dass er den bärtigen nicht erst nach der Auferstehung, sondern schon in der Passionsgeschichte einführte.[2]) Ferner, dass eine Anhäufung von Figuren unvermeidlich war, wenn der Meister die folgenden historischen Scenen nur einigermassen verständlich machen wollte.

Übrigens bleibt Christi Gewandung genau dieselbe, ebenso sein Nimbus, auch tragen die Apostel wie zuvor weisse Kleider mit dunklen Clavi. Treten wir nun in diese Scenen ein, die die Leidens- und Auferstehungsgeschichte des Herrn behandeln.

Die erste ist fast immer als das heilige Abendmahl gedeutet worden.[3]) Diese Deutung war nach den Abbildungen, die man besass, sehr erklärlich, da sie alle (cf. Garrucci l. c., Kraus, G. d. ch. K. I. p. 435 nach Garrucci, Montault p. 76) elf Jünger zeigen. Das ist aber falsch. Bei genauer Betrachtung des Originals fand ich ganz deutlich zwölf Jünger dargestellt und muss daher diese hier vielleicht zum erstenmal geschilderte Scene die Entlarvung des Verräters Judas nennen. (Matth. 26, Mark. 14, Luk. 22, Joh. 13.) Gehen wir auf die Einzelheiten ein! Sehr gedankenlos hat unser Künstler wieder einen Grasboden gewählt, wenn dies nicht, da, wie wir sehen werden, das Feld der Darstellung Spuren von Zerstörung zeigt, auf spätere Rekonstruktion zurückzuführen ist. Ein

[1]) cf. Garrucci V. 315. 5, 330. 5, 333. 1, 2, 3.

[2]) cf. D. 2, p. 164 f.

[3]) Ciampini l. c. gar als die Mahlzeit bei Lazarus in Bethanien.

halbrunder Tisch, mit weissem languettiertem Gedeck versehen, auf das ein quadratförmiger und zwei winkelförmige Calliculi von Purpurstoff geheftet sind,[1] trägt eine graue Schüssel mit zwei grossen braunen Fischen und sechs kleine kegelförmige gelbbraune Brote.[2] Der sehr seltsam geformte Tisch scheint mit der grossen halbrunden Bank, die um ihn herumführt, zusammenzuhangen. Eine Art Polster schmiegt sich um sein Halbrund mit acht gelben Streifen auf weissem Grunde (Garrucci hat es fälschlich durch eine Linie geteilt) und scheint ihn mit der Bank zu verbinden, deren beide fast quadratische Schmalseiten durch Querstäbe von gelber Farbe geometrisch gegliedert sind. Natürlich ist dies merkwürdige Doppelgerät nur auf den verunglückten Versuch, perspektivisch zu zeichnen, zurückzuführen. Dreizehn Personen haben sich auf dem Rundsitze gelagert. Links sehen wir Christus, der die Rechte erhebt, vielleicht um ein Brot zu ergreifen und in die Schüssel zu tauchen. Seine Linke ist, wie die Hände der folgenden elf Jünger, verhüllt. Neben ihm sitzt Petrus in bekanntem Typ, in dessen Pose die Frage liegt: „Herr, bin ich's?“ Daneben ein Jünger, den Garrucci abzubilden vergessen hat, von dem nur noch das halbe Gesicht und eine Schulter zu sehen ist; ferner ein unbärtiger, dann ein bärtiger,[3]) dann wieder fünf unbärtige, alle mit dunklem Haare, als zehnter Andreas in bekanntem Typ, als elfter ein unbärtiger, schliesslich, der Tafel den Rücken kehrend, die einzige Profilfigur, der Verräter Judas Ischarioth. Sein Typus ist durchaus sympathisch, er hat sogar (vielleicht aus Ironie angestrebt, um des Kontrastes willen) eine gewisse Ähnlichkeit mit Christus. Sein Haupt, das dem Heiland zugewandt ist, ist dunkelhaarig, sein Bart nur spärlich; er stützt die Linke in die verhüllte hohle Rechte; sein Gewand hat keine Calliculi.

Sehr wertvoll werden uns hier die „Ravennatischen Federzeichnungen“. Sie bestätigen die Zwölfzahl der Jünger, zeigen sieben Brote, ferner die Andeutung, dass oben links etwas weggebrochen sei, und bringen ausserdem etwas ganz Neues: hinter Christus die Figur eines bartlosen Dieners, der in der Rechten eine kleine Kanne herbeiträgt. Diese Figur, die wir in ner Skizze wiedergeben, ist unbedingt echt. An sich läge schon nicht der geringste Anlass vor, sie zu erfinden, sie giebt uns aber auch sehr willkommenen Aufschluss über die Situation: Das heilige Mahl soll eben beginnen, von dem Christus den Verräter entfernen will. Brote und Fische sind eben aufgetragen, nun kommt noch der Diener und bringt eine Kanne voll Wein.

---

[1]) Liber pontif. erwähnt diese gammaförmigen Calliculi oft als Schmuck der Altardecken. cf. Montault p. 76.

[2]) Garrucci hat sieben und in anderer Anordnung.

[3]) Thomas? cf. das zur 13. Scene p. 162 Gesagte.

Sehr interessant ist eine Paralleldarstellung dieser Scene im Codex Rossanensis (cf. Kraus, G. d. ch. K. Fig. 349, p. 466 ff. nach v. Gebhardt und Harnack), wo wir denselben seltsamen Tisch (Kraus sagt: „Der Tisch, dessen Untersatz [Podium] in drei Abteilungen geteilt ist,"), die Zwölfzahl der Jünger in denselben Posen, Christus in demselben Typ an derselben Stelle, nur den Verräter diesmal in der Mitte der Jünger finden. Falls nicht Miniatur und Mosaik ein gemeinsames Vorbild gehabt haben, müsste der Miniaturist das ravennatische Werk gekannt haben, da die psychologisch fein gedachte Gegenüberstellung von Christus und Judas offenbar das ursprüngliche ist. Dann fiele die Ausstattung des Codex Rossanensis erst nach dem Jahre 500. (Kraus hält den Ausgang des 5. Jahrhunderts als Herstellungszeit für nicht ausgeschlossen.)

2.

Auf diese Einleitung zur Katastrophe des Dramas folgt nun Christi Gebet in Gethsemane. (Matth. 26,[1]) Mark. 14, Luk. 22, Joh. 18.) Welliges Terrain, auf dem rechts zwei kleinere, links ein grösserer Hügel ragen,[2]) bildet mit sechs Olivenbäumen die Landschaft. Inmitten steht Christus, beide Hände zum Gebet erhoben. Dies muss gegen Garruccis[3]) Abbildung, auf der der linke Arm verhüllt am Körper liegt, festgehalten werden. Die linke Hand ist nur undeutlich zu erkennen. Die Haltung des Erlösers illustriert sein Wort: „Vater ist's möglich, so gehe dieser Kelch vorüber!" Elf Jünger sitzen zu seinen Füssen. Die beiden am höchsten plazierten links sind bärtig, links von der Mitte erkennen wir Petrus im Redegestus, rechts Andreas (?) in derselben Haltung, die noch bei zwei Jüngern sichtbar. Der Jünger an der äussersten Rechten ist ziemlich zerstört.[4])

Schon der Umstand, dass unter den nicht zu benennenden Jüngern hier zwei bärtige sind, auf der vorigen Scene aber nur einer war, beweist, dass unser Meister nicht alle unter bestimmten Typen dachte. Im Vorausblick auf die letzte Scene aber soll nur vermutet werden, dass einer der bärtigen Thomas ist.

---

[1]) Montault (p. 76) durch Druckfehler: 24? Er sieht nicht die Scene, die wir gedeutet haben, sondern irgend eine Rede Jesu an seine Jünger.

[2]) Montault (ib.) sah sechs Hügel.

[3]) Ebenso gegen Montault (ib.). Garrucci sagt wenigstens ganz richtig (p. 58), dass Christus in Orantenstellung sei.

[4]) Das beweisen auch die „Ravennatischen Federzeichnungen", die rechts eine so grosse Lücke markieren, dass von den beiden Jüngern auf der rechten Seite nur die Brustbilder erhalten sind.

3.

Der Verräter lässt nicht lange auf sich warten: Diese Scene zeigt uns den Judaskuss.[1]) (cf. die vorigen Citate.) Die figurenreiche Scene bedurfte keines landschaftlichen Hintergrundes. Nur ein sanfter Hügel ist angedeutet. Der Boden ist wieder grün. In der Mitte steht der Heiland, dessen Hände verdeckt sind, von links tritt Ischarioth herbei, wieder scharf profiliert, und küsst den Erlöser, während sein Redegestus seine Begrüssung andeutet. Er hat denselben Typ wie auf der vorigen Scene, und, wieder wie dort, im Gegensatz zu den Jüngern dieser Scene keine Calliculi. Das Zeichen des Judas wird beantwortet: Auf seinen Spuren folgt eine Menschengruppe mit verschiedenen Typen. Es sind sieben Männer (Garrucci hat nur fünf). Der erste (von Judas aus) ist ein bärtiger Soldat in blauer tunica succincta und schwarzweiss geringelten Strümpfen an den nackten Beinen. Nur seine linke Seite ist sichtbar, sein Arm scheint hinter dem erhobenen Arm des Nachbars, der ihn nach Christus ausstreckt, gleichfalls erhoben gedacht zu sein. Dieser Nachbar ist ebenfalls ein Soldat, gekleidet wie der erste, nur dass seine Tunika rot ist. Er ist unbärtig, blond(?)lockig. Interessant ist, dass sein Schwertgurt das Tragen des Schwertes an der linken Seite voraussetzt. Seine Rechte hält die gezückte Waffe. Zwischen den beiden Soldaten werden Teile zweier Köpfe sichtbar, links von dem eben besprochenen und über der letzten Figur wieder je ein Kopfteil. Diese letzte, siebente Figur ist ein weissbärtiger Jude[2]) mit dunkelbrauner Planeta, weisser Tunica ohne Clavi und schwarzen Schuhen. Über dieser Gruppe der Tempelwache erkannte ich (bei Garrucci ausgelassen) links sechs braune Stangen, rechts drei braune, oben ausladende Gegenstände, die ich zunächst für brennende Fackeln hielt. Die „Ravennatischen Federzeichnungen“ bilden dafür vier in Hände auslaufende Feldzeichen und zwei Speere ab und zwar so, dass immer ein Speer zwischen zwei Feldzeichen steht. Ob diese Feldzeichen verkannte Fackeln sind, weiss ich nicht zu sagen (cf. meine Skizze). Ebenso geben dieselben Zeichnungen, wohl mit Recht, dem Juden einen Strick in die Hand.

Aber der Herr steht nicht ganz allein. Links sehen wir seine Getreuen, bereit, den Heiland zu verteidigen. Fünf davon sind erkennbar, drei fast ganz, von zweien die Köpfe. Die drei ersten haben die Linke unter dem Pallium, das mit dem Winkelcalliculus geziert ist. Der erste, Christus zunächst stehende, ist Petrus, der das Schwert aus der mit der Linken gehaltenen Scheide zieht. Die Scheide ist blaugrau, der Griff golden(?). Der zweite der drei Jünger ist Andreas.

[1]) Die Abbildung bei Kraus R. E. II. p. 428. Fig. 263 ist sehr ungenau.

[2]) Diesen hat Montault vergessen.

4.

Petri Verteidigungsversuch ward zurückgewiesen, der Herr liefert sich den Feinden aus, die Jünger sind entflohen, und nun sehen wir den Heiland, von Juden umringt, um sich fesseln zu lassen.[1]) (Wie richtig gaben also die „Ravennatischen Federzeichnungen" auf der vorigen Scene dem Juden einen Strick in die Hand!)

Auf dem grünen Boden erhebt sich rechts und links je ein Strauch, den Hintergrund schliessen kleine Felsen, wir sind also noch in Gethsemane. Christus nimmt die Mitte. Er ist gescheitelt, sein Bart noch blonder als das Haupthaar, das lang herabwallt. (Der Goldcalliculus seines Palliums ist hier prächtig zu erkennen.) Er streckt die Hände aus, um die Fessel anlegen zu lassen. Sieben Männer umgeben ihn, die ganz sichtbaren tragen die jüdische Tracht.[2]) Wir betrachten sie von links an. Der erste ist bartlos. Er trägt eine braune Planeta, eine Tunika mit schwarzem, quadratischem Calliculus, schwarzweisse Schuhe. Nur seine rechte Seite ist sichtbar. Vom zweiten ist nur ein kleiner Kopfteil und ein schwarzer Schuh erhalten. Der dritte ist der weissbärtige Jude der dritten Scene. Seine beiden viereckigen Calliculi zeigen schwarze Stickerei. Er ergreift Christus am rechten Arme. Vom vierten ist nur ein Kopffragment erhalten, der fünfte, rechts von Christus, ist bartlos mit reichem braunem Haupthaar, dunkelroter, grau schattierter Planeta mit der charakteristischen Zeichnung (cf. p. 146) und schwarzweissen Schuhen. Seine verhüllte Linke ergreift die linke Hand Christi. Vom sechsten sehen wir den weisshaarigen Kopf und einen schwarzen Schuh. Der siebente ist blondbärtig mit olivenfarbener Planeta und schwarzen Schuhen. Die ganze Gruppe scheint sich nach rechts zu bewegen.

5.

Christus ist vor dem Sanhedrin angelangt.[3]) Auf grünem Boden erhebt sich rechts ein Gebäude, dessen braungraue Wand von zwei korinthischen Säulen flankiert wird, die eine einfache Architravschwelle tragen. Vor diesem Gebäude, der Halle des Synedriums, steht auf braungrauer Schwelle eine Bank, die mit weisser, gefranster Decke belegt ist. Drei Männer sitzen darauf, durch

---

[1]) Ricci d. Ä. l. c. p. 10: „Cristo che viaggia coi discepoli"!

[2]) Garrucci bildet wieder nur fünf ab. Bemerkenswert für die Nonchalance seines Zeichners ist, dass Christi Rechte nur vier Finger bekommen hat. Aus den Sträuchern scheint er links eine Palme, rechts einen Ölbaum haben machen zu wollen. Montault (p. 77) weiss, dass die Juden dieser und der folgenden Scene „scribes" seien.

[3]) In Beschreibung und Farbenangaben bei Montault (p. 77) sehr ungenau.

ihre Gewandung als Priester gekennzeichnet (cf. das bei S. Vitale über Melchisedek Gesagte p. 104). Alle drei haben die Rechte im Redegestus erhoben, vielleicht ist auch ein heuchlerisches Staunen über den gefangenen Gotteslästerer darin ausgedrückt. Der links sitzende hat weisses Haar und weissen Bart. Er trägt einen lachsfarbenen Mantel mit breiter Purpurborte, der am Halse von einer grossen goldenen Sternblume zusammengehalten wird. Seine weisse Tunika zeigt dunkle Clavi, an seinen nackten Beinen sind weisse, gelbbraun geringelte Strümpfe. Der mittelste ist ebenso gekleidet, nur dass auch sein Mantel weiss ist. Er hat einen prächtigen Greisenkopf und soll wohl den Kaiphas repräsentieren. (Matth. 26, Mark. 14, Luk. 22, Joh. 18.) Der dritte ist wieder wie der erste gekleidet, er hat braunes Haar und braunen Bart. Der Umstand, dass nur der mittelste einen weissen Mantel hat, und sein Platz in der Mitte machen die Zuweisung auf den Hohenpriester Kaiphas im höchsten Grade wahrscheinlich. Ich habe nicht genau erkennen können, ob die Priester schmale Diademe tragen.[1])

Links von diesem Kollegium steht Christus in sehr lebendigem Redegestus. Neben ihm erscheint ein braunhaariger Kopf und ein weissbärtiger Jude in lachsfarbener Planeta, zwei kleinen viereckigen schwarzen Calliculi auf der weissen Tunika und schwarzweissen Schuhen.

6.

Auf diese figurenreichen Scenen folgen nun drei figurenarme. Die erste von ihnen ist von höchster Bedeutung für kunstkritische Fragen: Sie stellt die Ankündigung der Verleugnung Petri dar. (Matth. 26, Mark. 14, Luk. 22, Joh. 13.) Diese Scene holt der Meister nach, um die folgende zu erklären, ganz analog, wie er es mit der elften Scene der Nordwand gemacht hatte. Da aber diese Erzählung nicht zur eigentlichen Passion Christi gehört, sondern nur eine Prophezeiung darauf enthält, so müssten wir von vornherein annehmen, dass unser Meister in ihr auch nicht den Christustypus der Passion gewählt habe, falls unsere Ansicht über diesen Typ die richtige war. Und in der That wird unsere Meinung auf ganz überraschende Weise bestätigt: Christus ist bartlos, wie ihn schon Garrucci richtig abbildet,[2]) hinter ihm erscheint die Begleitfigur der Nordwand! Besser kann unser Satz gar nicht gerechtfertigt werden. Gehen wir zu den Details. Auf grünem Boden erhebt sich eine graue Mauer mit Pultdach, und mitten vor ihr steht ein dicker Pfeiler mit Sockel

[1]) Hübsch ist der Schatten der Priester auf der Wand dargestellt.

[2]) Gegen die „Ravennatischen Federzeichnungen". Montault hat es auch anerkannt (p. 77).

und einfachem Kapitäl, auf dem ein brauner, nur noch matt zu erkennender Hahn sichtbar wird.[1]) Dieser Vogel, wie er auch sonst bei der Verleugnungsscene erscheint (z. B. auf der Lipanothek von Brescia), macht die Deutung der Scene von vornherein zweifellos. Links steht Christus im Redegestus, hinter ihm die Begleitfigur in bekannter Stellung.[2]) Rechts sehen wir den Petrus, einen sehr schönen Typ, mit der Rechten sinnend das Haupt stützend, die Linke unter dem calliculusgeschmückten Pallium verhüllt..

7.

Nun wird die siebente Scene sofort verständlich: Petrus verleugnet den Herrn vor des Hohenpriesters Magd. (Matth. 26 etc.) Sie ist von allen 26 Darstellungen die figurenärmste. Auf grünem Boden erhebt sich ein Gebäude mit rotem Ziegeldach und graubraunen Mauern. Links sehen wir einen offenen schwarzen Eingang, der durch einen weissen, viermal gerafften Vorhang bedeckt wird. In der Mitte des Gebäudes läuft am oberen Rande eine Gallerie von fünf schwarzen, rundbogigen Fenstern, deren eins durch Petri Kopf verdeckt wird. Der rechte, in rechtem Winkel nach vorn tretende Flügel des Hauses hat gleichfalls ein solches Fenster. Wir sehen also offenbar den zwischen beiden Flügeln liegenden Hofraum des hohenpriesterlichen Palastes dargestellt. Rechts steht die Magd, lebhaft redend, den Oberkörper nach vorn geneigt, eine sehr gelungene Figur. Eine helle Mitra deckt zum Teil das braune Haar, ein graubrauner Mantel die lachsfarbene Tunika mit zwei breiten Purpurstreifen. Die Füsse tragen dunkle Schuhe. Petrus steht vor ihr, beide Hände abwehrend erhoben, als sei die Beschuldigung der Magd eine ganz unerhörte, ja er weicht sogar, Schrecken darüber markierend, einen Schritt zurück. Seine Figur ist nicht weniger lebensvoll als die der Magd. — So hat in dieser Scene Christi Prophezeiung ihre Erfüllung gefunden. Es galt nun, eine andere Figur des Jüngerkreises zu ihrem tragischen Ausgange zu führen. Daher zeigt Scene

8.

Die Reue des Judas. (Matth. 27.) Auf dem stereotypen Boden wächst ein Quaderbau empor, des Hohenpriesters Palast.[3]) Ein rotes Satteldach deckt die grauen Wände, der Giebel links wird von zwei dorisierenden Säulen getragen.

[1]) Montault hört ihn sogar krähen (p. 78).

[2]) Garruccis Zeichner hat sie wieder nur mit vier Fingern ausgestattet.

[3]) Nach Montault (p. 78) gegen das zur Scene der beiden Beter Gesagte der Tempel.

Vor dem Portale steht der Hohepriester Kaiphas aus der fünften Scene. (Diadem?) Er hat neben dem bekannten Habit gelbe, mit dunklen Ringen gestreifte Strümpfe an. Über seinem Haupte ist ein runder Fleck ausgebrochen. Er legt die Rechte auf die Brust, die Linke ist verdeckt. Hinter ihm in der Thürfüllung erscheinen verschiedene Juden. Links ein bartloser, dunkelhaariger Kopf, zu dem das Schulterteil einer roten Planeta und schwarzweisse Schuhe gehören, rechts ein blonder, bartloser Kopf und ein weissbärtiger Jude in braungrauer Planeta mit schwarzen Schuhen. Charakteristisch für die mangelhafte Perspektive unseres Meisters ist es, dass die linke Seite des Juden von der Thüröffnung geschnitten wird, während seine Füsse vor der Thür stehen.[1]) Judas mit demselben schmalbärtigen, dunkelhaarigen, sympathischen Typ wie vorher, diesmal en face (bei Garrucci fälschlich unbärtig), schreitet von links daher. Sein Gewand hat wieder keine Calliculi (gegen Garrucci, wenn der Calliculus nicht zerstört ist), so dass man fast vermuten könnte, der rechtwinklige Calliculus sei eine spezielle Auszeichnung Christi und seiner wahren Jünger. Den Beutel in seiner erhobenen Rechten, den Garrucci abbildet, habe ich bis auf einen graubraunen Fleck über der Hand nicht erkennen können. Sehr fein ist der Gegensatz der erregten Stellung des unglücklichen Verräters zu der gleichgültig ruhigen Pose des Kaiphas beobachtet.[2])

9.

Und nun, nachdem der vorschnelle Apostel gedemütigt und der unselige Ischarioth gestraft ist, kehrt der Künstler zu Christus zurück. Die neunte Scene zeigt den Herrn vor Pilatus. (Matth. 27 etc.) Auf dem Grasboden steht rechts ein Thronsessel von weissem Marmor, dessen Lehne ausgekehlt ist. Die geradlinigen Pfosten laden in eine gestreifte Bank aus, auf der ein weisses Polster liegt. Das Fundament des Sitzes ist graubraun. Pilatus sitzt auf dem Throne; braunes Haar, ein spärlicher Bart, ein echt römischer Typ.[3]) Seine braune Chlamys wird von einer einfachen Schulterspange gehalten. Er hat sie über die Knie geschlagen. Auf dem oberen Ärmel der weissen Tunika sehen wir eine Art schwarz gesticker Epaulette, die ich gegen Garruccis Abbildung in einer Skizze wiedergebe. Auch der untere Teil des Ärmels ist schwarz gestickt. Die Schuhe sind dunkelbraun. Der Römer hält seine Rechte über eine kleine Schale, die ein Sklave zu seiner Linken präsentiert. Dieser ist hellblond, bartlos,

[1]) Montault sagt nur: „Quelques personnes" (p. 78).

[2]) Nach Fleury (p. 221) ist das Mosaik eines der am schlechtesten erhaltenen.

[3]) Montault (p. 78) sieht an ihm ein „air ennuyé".

trägt eine kurze, braune Tunika, weisse, nicht ganz zu den Knieen reichende Unterbeinkleider und unter den nackten Knieen an den Schienbeinen dunkelbraune, an den Füssen hellbraune Gamaschen. Er hält in der Rechten eine kleine Kanne, die er in die Schale ausgiesst. Zwischen Pilatus und dem Sklaven blicken zwei Männer über die Lehne des Sessels.[1]) Vom linken sehen wir einen braunhaarigen Kopf in scharfem Profil (!) und ein blaues Gewandstück, vom rechten, dem einen Liktor, das blonde bartlose Haupt und an der Schulter die braune Chlamys. Ebenso ist links hinter dem Sessel der andere Liktor sichtbar, der den Typ des eben Genannten, eine rötliche Chlamys mit einer Spange und eine schwarzgestickte Epaulette trägt. Die Gruppe des die Hände waschenden Landpflegers ist in sich geschlossen, wie die Gruppe links, in der Christus steht, die Linke verhüllt, die Rechte gesenkt. Hinter ihm erscheint zunächst ein unbärtiger Kopf, ferner ein Priester in der Tracht des Kaiphas, die Rechte zur Anklage erhebend, dann ein braunhaariger Kopf, neben diesem ein ebensolcher nur bis zu den Augen, und vor diesem ein schwarzbärtiger Jude mit einer Glatze, die Hand an die Stirn des zurückgeworfenen Hauptes legend. Seine Planeta ist olivenfarbig, seine Tunika mit einem kleinen schwarzen viereckigen Calliculus geschmückt, seine Schuhe sind schwarz.

Der indolente Landpfleger hat den Sohn Gottes aus Feigheit der Wut der Juden preisgegeben, nun naht die Katastrophe.

10.

Wir stehen vor der Scene der Kreuztragung. (Matth. 27.) Der grüne Boden erhebt sich rechts zu einer fast gar nicht schattierten Anhöhe, dem „schädelförmigen" Golgatha. Wo der Zeichner Garruccis unten die Graböffnung herbekommen hat, weiss ich nicht.[2]) Ich habe überhaupt nichts entdecken können, während die „Ravennatischen Federzeichnungen" eine Art Serpentinweg markieren. In der Mitte erscheint Christus, die Rechte nur wenig erhoben, da sein Arm festgehalten wird, die Linke verhüllt. Rechts neben ihm geht ein schwarzhaariger, bartloser Mann in roter, kurzer Tunika, weissen Unterbeinkleidern und schwarzweiss geringelten Strümpfen, der das grosse hellbraune, schwarz konturierte Kreuz mit scheinbarer Leichtigkeit trägt oder Christo zum Tragen geben will, und in dem ich nach seiner Tracht nicht Simon von Kyrene, sondern einen römischen Legionar sehen möchte.[3]) Denn links von Christus

[1]) Montault (ib.) spricht nur von „trois autres serviteurs".

[2]) Auch Montault behauptet, sie gesehen zu haben — wie erklärt er dann aber das Grabhäuschen der folgenden Scene? (p. 78).

[3]) Montault (ib.): „Simon von Kyrene."

tritt ein ebenso (nur dass die Tunika hellblau ist) gekleideter blondhaariger Legionar auf, der den Heiland am Arme hält. Neben ihm ist nur noch der blonde bartlose Kopf, die weisse Wade und der schwarze Schuh eines Juden sichtbar, dann folgt der Priester der neunten Scene mit Redegestus (seine Strümpfe sind weiss mit braunen Ringen), ferner das kleine Stück eines braunhaarigen Kopfes, schliesslich ein weissbärtiger Jude mit lachsfarbener Planeta, einem gestickten Calliculus auf der Tunika und schwarzweissen Schuhen.[1])

Christus selbst als Kreuzträger darzustellen, hat sich unser Meister gescheut. Seine Decenz — überhaupt die Decenz der ersten Jahrhunderte — gestattete es ihm nicht, den Heiland in der tiefsten Erniedrigung zu zeigen. Darum zieht er auch über die letzten Leidensscenen, den Tod und die Bestattung Jesu einen Schleier und lässt sofort auf die tiefste Passion den höchsten Triumph folgen.

II.

„Christ ist erstanden!" Das Wunder selbst wird nicht geschildert, es ist bereits geschehen, und wir sehen auf der elften Scene die Frauen am Grabe. Die Scene ist, da nur zwei Frauen, nämlich die beiden Marien, in ihr auftreten, aus dem Matthäusevangelium (28) entnommen. Der weisse Kuppelbau auf dem grünen Grunde in der Mitte stellt das heilige Grab dar. Sechs oder acht Säulen (vier sind sichtbar) mit korinthisierendem Goldkapitäl und attischer Basis, zu denen drei weisse, wulstartige Stufen emporführen, tragen den runden, mit dem Zahnschnittmotiv geschmückten Architrav, auf dem das rote Ziegeldach ruht. Zwischen den beiden Mittelsäulen wird ein weisser Rahmen sichtbar, in dem die zersprengte Thür umgestürzt liegt.[2]) Man sieht wieder hier, wie aus unzähligen Beispielen, wie frei die bildende Phantasie der alten Meister mit den Bibelworten verfuhr, wie es ihr aber doch stets gelungen ist, den Kern der heiligen Überlieferung richtig wiederzugeben. — Auf einem schön gearbeiteten Felsblock links sitzt ein Engel. Seine hellblonden Haare werden von keiner Vitta verdeckt, seine Glorie ist (silber-?) grau, seine grossen Flügel sind graubraun gefärbt wie die Fittige eines grossen Raubvogels. Seine verhüllte Linke hält einen langen Goldstab mit zwei Knäufen (?), seine Gewänder sind weiss mit schwarzen Clavi, seine Sandalen schwarz. Er spricht (Redegestus) zu den von rechts nahenden beiden Marien, die beide die Rechte ausstrecken und eine lebhafte Stellung zeigen. Sie tragen beide eine braune, den Kopf bedeckende

---

[1]) Montault (ib.): „les prêtres."

[2]) Montault (p. 79): „la pierre."

Planeta, eine braune Tunika, eine am Hals sichtbare weisse Untertunika, den weissen Mitrastreifen und rote Schuhe. An den Ärmeln werden breite Goldstreifen, an der Tunika ebensolche Clavi sichtbar.

12.

Ich weiss nicht, weshalb Garrucci (252. 1, 2) die beiden letzten Scenen umgestellt hat. Vielleicht beruht es auf dem Irrtume seines Zeichners.

War auf den vorigen Scenen der Auferstandene den beiden Frauen verkündigt worden, so erscheint er hier den Emmausjüngern. (Luk. 24.) Auf dem Grasboden ragt links eine mit fünf Sträuchern bewachsene Felsenhöhe, auf der ein weissgrauer Bau mit offener Thür, das Haus der beiden Jünger (?), steht. Nach dieser Richtung schreiten die drei Männer, Christus in der Mitte. Christi Gestalt ist hier besonders gut erhalten. Mit grosser Frische tritt sein rot konturierter Goldnimbus mit dem silbergrauen Kreuz hervor, und lebhaft leuchten zwei blaue Gemmen auf dem Kreuzbalken (die obere dritte wird von der Decke weggeschnitten), wie der goldene Calliculus auf dem purpurbraunen Gewande. Da die Emmausjünger nicht dem Kreise der Zwölf angehören, tragen sie die Tracht der Juden. Der Linke hat braunes Haupt- und Barthaar. Eine rehbraune Planeta mit den bekannten Streifen, eine weisse Tunika mit kleinem schwarzem viereckigem Calliculus und schwarze Schuhe bilden seine Tracht. Der rechte hat braunes Haar, aber keinen Bart. Seine Planeta ist lachsfarben, sein brauner Calliculus hat innen ein kleines schwarzes Viereck, seine Schuhe sind schwarzweiss. Während Christus den Redegestus hat, strecken die beiden Jünger die Rechte aus.

13.

Nach diesen beiden Einzeloffenbarungen erwarten wir nun in der Schlussscene eine Gesamtoffenbarung vor dem Apostelkreise, die den höchsten Triumph des Auferstandenen zeigt, und diese wird thatsächlich in der letzten Darstellung gegeben. Aber nun die Exegese! Hier müssen wir die bisherigen Publikationen völlig korrigieren und mit den bisherigen Deutungen (Garrucci: Der Auferstandene und seine Jünger, Luk. 24. Kraus l. c.: Jesus erscheint den Aposteln, Matth. 28 $_{17}$ u. s. w.) brechen. Wir werden sehen, dass die neue Erklärung die einzig mögliche ist, und dass wir dadurch noch einen neuen Aposteltyp gewinnen. Was machte aber die bisherige Auslegung so unklar und verworren? Das war der Umstand, dass die Abbildungen den Herrn darstellten, wie er mit der Rechten die Schwänze zweier auf der

verhüllten Linken liegenden Fische ergreift.[1]) Diese Abbildung erschien mir immer bedenklich. Als ich vom Chore der Kirche aus das Original betrachtete, sah ich zu meiner Überraschung den linken Arm Christi hoch erhoben, die kleine, schlitzförmige Fläche aber, die Garrucci als zwei Fische abbildete, mit dem unteren Ende die Fingerspitzen der Rechten Christi berühren; wären also wirklich Fische dargestellt, so machte hier der Herr mit ihnen ein Jongleurkunststück, indem er sie auf den Schwänzen balancierte. Das ist natürlich absurd. Bei näherer Untersuchung entdeckte ich nun, dass dieser Schlitz auf der linken Seite fleischfarben sei und einen dunkelroten Fleck habe, noch mehr aber: dass sich diesem dunkelroten Flecke die Hand eines Jüngers nähere,[2]) — — — dass es also keinem Zweifel unterliegen kann: Wir haben vor uns zum ersten male in der christlichen Kunst die Darstellung des ungläubigen Thomas. (Joh. 20.)[3]) Sehr interessant ist nun dabei, dass auf dieser Darstellung, wie es auch in der Natur der Sache liegt, die linke, die Herzseite Christi als vom Lanzenstich getroffen gedacht ist, nicht, wie es später stereotyp wird, die rechte. Hierzu passt das alte Elfenbein im Londoner Museum mit der ältesten (?) Kreuzigungsdarstellung (cf. Kraus, G. d. ch. K. I. p. 173f., Fig. 137, p. 506), auf welcher ebenfalls die linke Seite perforiert wird. Wir haben hier also noch eine naive, von späteren symbolistischen Gedanken freie Kunst.

Gehen wir nun auf unsere Scene genauer ein.

Auf dem nunmehr langweiligen und unpassenden grünen Grunde erkennen wir links von der Mitte eine gelbe, kassettierte, geschlossene Thür mit weissen Pfosten und grauer bis rechts zu Christus reichender Mauer. Das passt wieder zu Joh. 20 19. Der Herr steht in der beschriebenen Haltung in der Mitte. Er hat das Gewand auseinandergeschlagen und zeigt decent nur die Seitenwunde. Elf Jünger sind um ihn versammelt, Thomas ist also unter ihnen. Links sehen wir Petrus im Redegestus, einen bartlosen Kopf, den grauhaarigen, struppigen Andreas, einen braunen Kopfteil, einen braunhaarigen, schwarzbärtigen und einen bartlosen Jünger, rechts einen sich tief verneigenden, die verhüllten Hände in Orantengestus erhebenden braunhaarigen, schwarzbärtigen Apostel (dieser und der ihm im Typ ähnliche der linken Seite stellen vielleicht die Zebedäiden dar),

---

[1]) Natürlich sieht auch Montault durch Garruccis Brille die beiden Fische (p. 79).

[2]) Vgl. die Skizze auf Tab. VI.

[3]) Meine Deutung wird durch die „Ravennatischen Federzeichnungen" auf seltsame Weise bestätigt. Auch sie zeigen von Fischen keine Spur, sondern der Herr weist auf seine offene Seite, in die Thomas hineingreifen will. Übrigens sind auf ihnen irrtümlich zwölf Junger dargestellt. Die richtige Deutung hatte schon Fleury (l. c. p. 293).

und neben ihm den Thomas, der die Rechte nach Christi offener Seite ausstreckt. Er ist im scharfen Profil gegeben, hat einen dunkelbraunen, spitzen Backenbart, der zum Kinn hin blond wird, und dunkelbraunes Haupthaar. Im ursianischen Baptisterium erscheint er unbärtig, in S. Vitale mit dunkelbraunem Haar und feinem Backen- und Kinnbart, in S. Pietro Crisologo hat er einen zweispitzigen braunen Vollbart, sein fluktuierender Typus wird also von Denkmal zu Denkmal immer vollbärtiger. Neben ihm sehen wir dann einen dunkelhaarigen Kopf, ferner einen die Linke erhebenden Jünger mit dunklem Haar und spärlichem Backenbart, schliesslich einen bartlosen Jünger. Die Bewegungen der mannigfaltig gestellten Jüngerschaar sind sehr lebensvoll.

So steht denn am Schluss der hochmerkwürdigen Scenenkette das Bekenntnis des Zweiflers: „Mein Herr und mein Gott" und zieht damit die Summa der ganzen Bilderreihe.[1])

D.

Zusammenfassendes über die kleinen Scenen.

1.

Die Anordnung der Scenen.

Betrachten wir zunächst die dreizehn letzten Scenen, so ist das Prinzip ihrer Anordnung ganz deutlich: Sie sind unter den Gesichtspunkt der historischen Reihenfolge gestellt. Nur einmal wird dieser Gesichtspunkt mit voller Absicht verlassen, nämlich in der Ankündigung der Verleugnung Petri, die der Meister als Kommentar vor die Verleugnungsscene setzte. So bleiben noch neun Scenen der Leidens- und drei Scenen der Auferstehungsgeschichte Christi übrig, deren zeitliche Aufeinanderfolge richtig ist. Die Decenz, Scenen des tiefsten Leidens des Erlösers fortzulassen, hat unser Meister mit andern Darstellern gemein. Nun aber die dreizehn ersten Scenen! An ihnen scheint jeder Versuch der Anlegung eines gemeinsamen Prinzips zu scheitern, und wenn wir nicht im folgenden den Nachweis führen könnten, dass eine einzige Meisterhand

---

[1]) Die Scene im dritten Felde von oben links der Porta Sabina in Rom scheint mir auch auf die Thomasgeschichte gedeutet werden zu können. In der Ephemeris Spalatensis (Erster christl. Archäol. Kongress, Jaderae 1894) giebt A. Ehrhard (p. 9ff. tab. II) eine Beschreibung der Prachtthür, welche er wohl mit Recht in den Anfang des 6. Jh., also ungefähr gleichzeitig mit unsern Scenen datiert. (Gegen Kraus, G. d. ch. K. I. p. 173, der sie ins 5. Jh. setzt.) „Die tiefe Kopfneigung des ersten Jüngers, der zugleich seine Hände gleichsam zum Empfange (des Segens) ausstreckt", erinnert sehr an unsre Scene.

alle diese Mosaikbilder komponiert hat, so könnte das scheinbare Durcheinander der Darstellungen gegen unsere Annahme ins Gewicht fallen. Allen gemeinsam ist von vornherein die Überschrift: Christi Lehren, Wirken und Wunderthätigkeit. Zum ersten gehören die Scenen 4 und 6, zum zweiten 5, 8, 11 und 13 (5, 8 und 11 teilweise auch zum ersten), zur dritten 1, 2, 3, 7, 10 (teilweise auch 11) und 12. Die Zahlen beweisen, dass diese Anordnung nicht logisch gegliedert ist. Dasselbe würde sich ergeben, wenn wir Prophezeihung, Gleichnis u. s. w. einführen wollten. Nach den Evangelien ist auch nicht gruppiert worden, denn wenn auch 7—10 allein dem Johannisevangelium angehören, so gehen doch die Synoptiker bunt durcheinander, und selbst im Johannisevangelium ist die historische Reihenfolge nicht gewahrt. Es ist überhaupt keine historische Reihenfolge nachzuweisen, denn abgesehen davon, dass der Einzug in Jerusalem am Schlusse steht, geht alles andere durcheinander. Nun könnte man sich damit helfen, dass man sagte: Die historische Reihenfolge der letzten dreizehn Scenen hätte nur ein ganz absurder Kopf durchbrechen können. Es lag hierbei in der Natur der Sache, in richtiger Zeitfolge darzustellen. Anders bei den ersten dreizehn Scenen! Es ist sogar uns Modernen schwer, eine historische Reihenfolge des aus Christi Lehren und Wirken Überlieferten festzulegen, jedenfalls war es dem alten Meister ganz unmöglich, wenn er alle vier Evangelien kombinieren wollte. Er fand eben bestimmte Lieblingsscenen vor, wie sie die Volkskunst geschaffen, und wählte nach Belieben aus. Das wäre eine Erklärung, die erst dann beweiskräftig würde, wenn man unserm Meister eigentümliche Scenen, wie z. B. 5, 6, irgendwo, sei es in Katakombenfresken oder auf Sarkophagen, vorher nachweisen könnte. Das ist aber nicht der Fall, und wir kämen bei jedem andern ähnlichen Erklärungsversuche immer wieder auf verschiedene Meister zurück, oder wir müssten dem einen Meister, der die Südwand so vortrefflich komponiert hat, bei der Nordwand grosse Gedankenlosigkeit vorwerfen.

Wir glauben eine Lösung gefunden zu haben, die zwar nicht eine historische Anordnung, aber doch eine gut begründete sachliche Reihenfolge ergiebt. Die Pointe der ganzen Darstellungskette liegt offenbar in der detaillierten, neun Scenen umfassenden Leidensgeschichte. Sollten die andern Scenen nicht irgend einen Hinweis darauf enthalten? Ganz gewiss. Und zwar ist ihr Hauptgedanke die Entwicklung des Gegensatzes und der Feindschaft des jüdischen Volkes gegen den Heiland. Schon nach den ersten drei Wundern der Krankenheilungen (Sündenvergebung!) und der Teufelaustreibung („Er treibt den Teufel durch Beelzebub aus!") empfindet Christus die tötliche Feindschaft und den krassen Unglauben der einflussreichen Kreise Israels. Er muss schon jetzt im Geiste die Scheidung zwischen Gläubigen und Ungläubigen

vollziehen (Scene 4), und nun beginnt der Kampf des Gottessohnes gegen die Mächte der Finsternis. An der armen Witwe (5) zeigt er den Gegensatz zu den hochmütigen Reichen, einen analogen Gegensatz in dem Gleichnis der beiden Beter im Tempel (6). Die Auferweckung des Lazarus (7), die Begnadigung der Sünderin (9), der eine andere Sünderinnenbegnadigung (8) vorangeht, und die Blindenheilung (10) entfachen, anstatt den Glauben zu wecken, den bittersten Hass der Pharisäer. Die Katastrophe muss nahen. Zwar scheint auch Christus eine äussere Macht zu umgeben, die nicht wanken wird: Seine Jünger. Hier holt der Künstler (11) die Berufung zweier Jünger nach, deren Typen er noch öfter benutzen will und die er daher hier einführen muss, eine analoge Nachholung wie bei Scene 19 und 20. Zwar scheint dem Herrn noch einmal das Volk zuzufallen, das ihn nach der wunderbaren Speisung (12) zum Könige krönen will und beim Einzug in Jerusalem (13) als Davidsspross jauchzend empfängt. Aber dass beide Stützen wanken, zeigt nun die Darstellungskette der furchtbaren Leidensgeschichte. So können wir an diesem Ariadnefaden einen Weg in das Scenenlabyrinth finden, das sich nun in einen fein komponierten, geordneten Bau verwandelt. Der Heiland als Freund der Sünder und Armen (5, 6, 8), lehrend und wirkend unter feindlichen Mächten, die ihn einst den Schmerzensweg nach Golgatha führen werden. Es könnte wirklich zur Passionsgeschichte keine grandiosere Ouvertüre gefunden werden, als sie durch die ersten dreizehn Scenen unseres Meisters geschaffen worden ist.

2.

Alle Scenen sind von einem Meister geschaffen worden.

Worin gipfelt die Annahme, dass verschiedene Künstler bei den 26 Scenen thätig gewesen seien?[1]) Während Kraus „unleugbar" den stilistischen Zusammenhang der Nord- und Südseite zugiebt (p. 436), sieht er vor allem im bärtigen Christustyp einen bedeutsamen Unterschied, ohne sich direkt für verschiedene Meister auszusprechen. Wir können hier nicht auf alle Thesen eingehen, wollen aber bemerken, dass die Hauptgründe der Ansicht verschiedener Künstlerhände erstens auf diesem Typus, zweitens auf dem grösseren Figurenreichtum der Südwand beruhen. Der erste Grund wäre nur dann stichhaltig, wenn man annähme, dass dann Scene 6 und 7 der Südwand ebenfalls vom Meister der Nordwand ausgeführt seien, der zweite aber ist leicht zu widerlegen. Welche Scenen sind denn überhaupt figurenreich? Es ist die 1., 2., 3., 4. und 5., die 9., 10. und

[1]) Besonders pointiert bei Montault (p. 76).

letzte, dagegen sind Scene 6, 7, 8, 11 und 12, also fünf Scenen, durchaus figurenarm, ja die 7. Scene ist sogar die figurenärmste der ganzen Kette. Konsequent müsste man also diese fünf Scenen wieder dem ersten Meister zuweisen, was ein seltsames Durcheinander ergäbe.

Wenn es nun aber der eine gothische Meister war, der alle diese Scenen geschaffen, wie erklären sich dann die beiden genannten Unterschiede? Über den bärtigen Typ der Passions- und Auferstehungsgeschichte haben wir schon gesprochen.[1]) Unsere These wird durch die 6. Scene des Südstreifens gestützt, wo Christus unbärtig erscheint.

(Richter erklärt den bärtigen Typ aus germanischen Anschauungen, er sieht in ihm den Heiland der Gothen. Kraus sieht den Typus des wunderthätigen Christus nach alten Vorbildern als bartlos, den des historischen als bärtig und citiert den Minister Theoderichs, Cassiodor, der behauptet, „der Bart gehörte schon zu den Dingen, welche die Spektabilität jetzt kennzeichneten". Warum ist dann Christus aber auf den Scenen 5, 8, 9, 11 und 13 der Nordwand nicht auch bärtig? Besonders bei der Jüngerberufung, wo doch zwei Apostel in ihrer historischen Tracht erscheinen, sollte man das erwarten.)

Würde die Verschiedenartigkeit dieses Typus für verschiedene Künstler beweisend sein, so müsste man auch auf den p. 150 Anm. 1 citierten Sarkophagen verschiedene Meister annehmen. Wir befinden uns eben in der Übergangsepoche zum bärtigen Typus des erhöhten Meisters überhaupt und begegnen bei unserm Meister einer Übergangsvorstellung.

Was aber die Häufung der Personen auf den Bildern betrifft, so liegt sie völlig in der Natur der Sache begründet. Wie in aller Welt sollte der Künstler die Entlarvung des Verräters vor dem Abendmahl darstellen, wenn er nicht alle zwölf Jünger abbildete? Welche Personen hätte er bei der Pilatusscene sparen können, abgesehen von den wenigen, die nur durch Kopfteile markiert sind? Wie wenig geschwätzig er ist, zeigen die fünf figurenarmen Scenen der Südwand. Bei Geltendmachung dieser Gründe also werden wir immer darauf zurückkommen müssen, entweder nur einige Scenen der letzten dreizehn einem andern Meister zuschreiben, oder aber einen Meister annehmen zu müssen. Und es ist doch im höchsten Grade unwahrscheinlich, acht Scenen herauszugreifen, die der Meister der übrigen 18 Scenen einem Kollegen überlassen habe.

Wenn uns also die Kunst und die äussere Ausstattung der Scenen nicht fundamentale Differenzen zeigt, so werden wir die Annahme eines einzigen Künstlers nicht umgehen können.

---

[1]) Fleury (l. c. p. 215) deutet das Richtige an.

Aber gerade hierin zeigt sich die grösste Übereinstimmung.

Der Herr und die Apostel haben stets dieselbe Gewandung,[1]) ja auch die Judentracht der Nordseite (6, 9, 10) stimmt mit der der Südseite völlig überein (3, 4, 5, 8, 9, 10, 12).

Selbst der langweilige grüne Boden ist überall derselbe, ebenso die Auffassung der Repräsentantenfiguren verschiedener Parteien.

Die Einheitlichkeit der Kunst aber wird im folgenden Abschnitt gezeigt werden.

3.

Die Kunst des gothischen Meisters.

Der Meister des Königs Theoderich hat sich, und darin gebe ich Kraus völlig Recht, der römisch-antiken Kunst angeschlossen. Viele seiner Darstellungen finden sich auf römischen Sarkophagen; es ist unmöglich, alle Details hervorzuheben. Aus demselben Umstande erklärt sich seine freie Behandlung des Stoffes der Evangelien, wie die eingeführte Begleitfigur. Indessen ist doch sicher zu erwarten, dass seine Werke auch individuelle Eigentümlichkeiten zeigen werden, die zum Teil mit seinem Nationalcharakter zusammenhangen. Von vornherein ist festzuhalten, dass seine Darstellungen von Spuren arianischer Ketzerei frei sind — sonst hätte sie wohl Agnellus ebensowenig unzerstört gelassen, wie die unten zu erwähnenden Palastfiguren.

Der strenge Blaugrundstil konnte, wie schon erwähnt, zwei Übergangsstufen zum Goldgrundstile haben: Er konnte einerseits den farbigen Grund behalten, aber seine Figuren bereits sämtlich en face bilden (cf. S. Cosmas und Damian in Rom und das neapolitanische Baptisterium), andererseits noch Profildarstellungen bringen, aber schon den Goldgrund einführen, und das ist hier geschehen.

Mit Recht hat Richter betont, dass die Kompositionsweise (allerdings spricht er nur von den 13 ersten Bildern) noch ganz antik ist. Dass die grossen Kinderaugen und der freimütige Ausdruck der Gesichter auf griechischen Einfluss zurückzuführen sei, hat schon Kraus widerlegt, der auf die Katakombenfresken und Sarkophagbilder verweist. Dass Christus den kaiserlichen Purpur trägt, liegt im Charakter der Zeit: Die kaiserliche Auffassung seiner Person ist überhaupt der ganzen ravennatischen Kunst eigen.

Dass die Nebenfiguren oft viel kleiner als Christus sind (Nordwand 2, 3,

[1]) Montaults Behauptung, dass auf der Südwand an Christi Gewande die „Buchstaben“ fehlten, ist falsch (p. 71).

7, 11), findet sein Vorbild schon auf den Sarkophagen. Eine Eigentümlichkeit unseres Meisters ist es aber, wenn er aus dem Hauptgedanken der ganzen Kette noch kleine Scenenkomplexe heraussondert, wie z. B. Nordwand 8 und 9, Südwand 6 und 7, 1, 3 und 8. Er hat auch möglichst die Isokephalie beobachtet, besonders bei der letzten Scene der Nordzone.

Auf einen nationalen, speziell germanischen Zug weist die merkwürdige Farbensymbolik der Gerichtsscene, wie sie in der Kunst einzig dasteht: Dem Italiener und dem Christen lag es näher, Weiss und Schwarz statt Rot und Dunkelblau zu wählen. Man denkt bei Rot an die germanischen Herdfeuer, an die Waberlohe, bei der fahlen Farbe an das Schattenreich und die Nebel Hels. Auch das häufige Blond erinnert an den Germanen.

Prachtvoll ist die Lebensfülle der Darstellungen, wie sie schon im einzelnen hervorgehoben wurde, ebenso zeigt sich unser Meister, ganz besonders in der Geschichte der beiden Beter und in der Verleugnungsscene, als trefflicher Charakterzeichner. Dass ihm auch das Rätsel der weiblichen Anmut kein ungelöstes war, sahen wir an der Figur der Samariterin.

Obschon, ausser bei der kleinen Figur des zweiten Paralytischen, kein Akt gezeichnet ist, so geht doch aus dem zwar einfachen, aber sinnreichen Faltenwurf hervor, dass der Meister das richtige Bewusstsein für Körperformen besessen habe.

Dass sich bei einem Meister der Übergangszeit zum Goldgrundstile bereits stereotype Züge finden, ist erklärlich, so z. B. der oft erwähnte grüne Boden und bestimmte, sich immer wiederholende Gesten.

So bedeutend aber der Gothe in vielem gewesen ist, so ist er einer Aufgabe nicht gewachsen gewesen: Er liegt in immerwährendem, vergeblichem Kampfe mit der Perspektive. Wir haben das im einzelnen schon hervorgehoben, und so tragisch sein Unterliegen in diesem Kampfe an sich ist, so sehr es den ungeheuren Kontrast mit der Antike zeigt, so bestimmt wir empfinden, dass bald der Verfall hereinbricht, der jede Ahnung der Perspektive verschlingt, so haben doch manche seiner verzweifelten Versuche, so besonders Scene 3 der Nordzone, den Anstrich unfreiwilliger Komik.

E.

Die mittleren Zonen der Nord- und Südwand.

Unter der geschilderten Scenenkette erscheint nun eine etwa dreimal so breite, von 22 Fenstern unterbrochene Zone, in der auf Goldgrund 32 Figuren dargestellt waren, von denen aber die beiden letzten der Nordwand an der

Apsis völlig zerstört sind. Dasselbe Ornament umrahmt sie, wie den oberen Streifen, nach unten wird die ganze Reihe von einer weissen und karminfarbenen Linie begrenzt. Der Hintergrund ist goldig, unter jeder Figur erscheint ein trapezförmiges grünes Stativ mit verschieden gerichtetem dunkelbraunem oder lauchgrünem Schatten der darauf Stehenden. Alle 30 Männer tragen ein weisses Pallium mit nur immer einem sichtbaren Calliculus in Winkelform, der in je zwei Linien mit Endpunkt ausläuft[1]) (einmal ist er ganz verdeckt), eine weisse, bläulich schattierte Tunika mit purpurnen Clavi, eine weisse Untertunika mit Ärmelstreifen und Sandalen, also die Tracht der Apostel der oberen Zone. Ein silbergrauer Nimbus (nach Montault p. 79 „blanc") ohne Kontur umgiebt die Häupter, alle sind en face dargestellt, ihre Rechte meist im Redegestus, die Linke oft verhüllt. Sie tragen geschlossene Bücher oder Rollen. Von dem Schmuck der die Kette unterbrechenden Fenster wird noch die Rede sein.

Was aber stellen diese Männer vor? Mit der Zahl 32 lässt sich nichts machen. Nehmen wir 4 grosse, 12 kleine Propheten, 12 Apostel und Paulus dazu, so erhalten wir nur 29 Figuren, dazu 2 Evangelisten (2 sind auch Apostel), wären es erst 31.[2]) Ich möchte die Annahme aussprechen, es seien Heilige gewesen, die dem Ketzerkönige besonders interessant waren, und die zu ihnen gehörigen Inschriften seien nebst jedem andern arianischen Element von dem Bischof Agnellus vernichtet worden. Ohne Inschriften musste die stattliche Zahl den Gläubigen unbekannt bleiben, ihre Darstellung war somit harmlos.[3])

Ihre Körper sind vortrefflich gezeichnet, voll grosser Lebensfülle, individuell unterschieden, und setzen Verständnis für den Akt voraus. Aus äusseren (grüner Grund, dasselbe Ornament, dieselbe Tracht, Calliculi etc.) und inneren Ursachen schreibe ich sie ebenfalls dem einen gothischen Meister zu.

Für Liebhaber des Details sei hier von jeder Figur und den genannten Ornamenten eine kurze Beschreibung gegeben. Abkürzungen: H = Haupthaar, B = Bart, s = schwarz, w = weiss, blo = blond, br = braun, r = rot,

---

[1]) Gegen Garruccis Zeichnungen t. 246 f.

[2]) Wenn man Paulus ab- und zwei Evangelisten zurechnet (also doppelte Darstellung!), kämen allerdings 32 Personen heraus, so dass also vier grosse Propheten vier Evangelisten und zwölf kleine Propheten zwölf Aposteln entsprächen. Aber welcher unbefangene Betrachter sollte sie erkennen? Und falls Inschriften zu ihnen vorhanden waren, warum sollten diese zerstört worden sein?

[3]) Montault (p. 80) sieht deutlich Petrus, Andreas und Johannes, letzteren aus dem merkwürdigen Grunde: „car il est imberbe", und zählt zwölf Apostel, zwölf grosse Propheten und acht (!) kleine Propheten. Eine andere Möglichkeit der Deutung hält er für ausgeschlossen.

bl = blau, g = goldig, gra = grau, gr = grün, z = zinnober, k = karmin. Die arabischen Ziffern geben die Heiligen, die Buchstaben die Fenster an. Wir beginnen, wie bei den kleinen Scenen, links vom Eingange aus.

Nordwand.

1. H und B dunkelbr, etwas struppig. Linke hält zusammengenommene Rolle, auf der innen fünf Zeilen markiert. Calliculus halb zu sehen.

2. H und B w. „Corona!“ könnte Petrus sein. Rechte erhoben. Linke verhüllt, hält Buch: Deckel z, in den Ecken je eine gr Gemme, dazwischen je eine w Perle, mittelste Gemme bl. Deckelrand und Schloss k, Schnitt w.

3. H und B (nur Backenbart) dunkelbr. Linke hält halb offene Rolle mit sechs markierten Zeilen.

a) Darüber gra Vase (sehr undeutlich) mit zwei Rebhühnern (S. Vitale!). Fensterfüllung ohne Ornament.[1])

4. H und B kastanienbr. Vielleicht 60 Jahre, tiefe Züge. Linke schön modelliert, hält Buch in falscher Perspektive. Deckel r, Schnitt w, herabhangendes Schlussstück r.

b) Vase darüber in Kantharusform mit zwei Henkeln, silbergra. Zwei bl (sehr schöne Farbe) perlhuhnartige Vögel mit langen roten Beinen. Fensterfüllung nur Spuren von Ornamentik.

5. H und kurzer B gra. Beide Füsse in einer Richtung (cf. das Bild des Zöllners p. 143). Beide Hände halten offene Rolle mit drei Zeilen. Die Linke hat einen Finger zu wenig. „SALVS SVM?“

c) Vase mit zwei gr Papageien mit r Kragen und Füssen. Schlecht geformt. Innen, wie auf der ganzen Nordwand, nichts zu erkennen.

6. H mit Lockenwulst kastanienbr. B fehlt. Verhüllte Linke hält geschlossene Rolle mit zwei s Streifen.

d) Vase mit bl Wasser (?) gefüllt. Vögel wie b.

7. Reiches w H, auf die Schultern fallend, langer lockiger w, etwas geteilter B. Rechte und verhüllte Linke halten Buch. Deckel z mit k, w umrandetem Kreuz. In jeder Ecke viereckige gr, gelb umrandete Gemme mit vier w Perlen, die je aus vier Würfeln zusammengesetzt.

e) Vase wie d. Rebhühner wie a.

8. Wie 6. Calliculus fehlt. Linke hält offene Rolle mit fünf markierten Zeilen.

---

[1]) Es war zu erwarten, dass Montault (p. 80), der in den Muscheln Taubenköpfe als „heiligen Geist“ sah, nun auch in den Rebhühnern, Papageien und Wasserhühnern (?) die frommen Seelen erkannte.

f) Vase wie d, Papageien wie c.

9. H gra mit Corona, B w, lockig. Verhüllte Linke hält geschlossene Rolle mit einer markierten Zeile.

g) Vase wie d. Rebhühner.

10. H kastanienbr, reich, buschig, kleiner kastanienbr B. Rechte hält den Gewandbausch, Linke ein Buch, den Zeigefinger als Lesezeichen hineinsteckend. Deckel, Schlussstück und Bänder z, Schnitt w. Mittelgemme rautenförmig, gr, w, s, g umrandet. Acht Gemmen herum bl mit g, k Rand. (Eine wohl ergänzt, da nur g Rand.)

h) Vase wie d. Die blauen Vögel hier sehr deutlich. Der Schnabel ist r und w, ein Stück des Unterflügels rosa, der Steiss türkisgr, die Beine r.

11. H w, kurz, kraus. B w, lockig. Linke verhüllt, Rechte (!) hält zusammengefaltete Rolle mit fünf markierten Zeilen.

i) Vase wie d. Rebhühner.

12. H kastanienbr, Corona. Bartlos, jugendlich. Rechte mit sehr viereckigem Daumen und Linke halten grosse aufgewickelte Rolle mit vier markierten, in den letzten Zeilen scheinbar hebräischen Reihen (cf. das zum Calliculus des Pharisäers p. 143 Gesagte).

k) Vase wie d. Bl Vögel.

13. H dunkelbr, Wulst, spärlicher B. Linke verhüllt, hält Buch. Deckel z. Perlenstreif von innen gelben, aussen w 16 Perlen trägt einen Perlenring von 10 Perlen auf r und gelbem Grund und einer grossen in der Mitte. Schnitt w, Band s-br.

l) Vase wie d. Papageien.

14, 15, 16. Die Stative sind sicher ergänzt, da sie rechteckig sind, jedenfalls auch 15 und 16, daher sie Garrucci mit Recht nicht abbildet. 14 ist wohl nur unten ergänzt, 15 und 16 stehen viel tiefer als alle. Ihre Glorien sind heller, bei allen dreien gehen bl-gra Konturen herum. Schatten der Pallien von 15 und 16 mit gr!

14. Reiches, kastanienbr, gescheiteltes (!) H, kleiner B, im Gesicht harte Furchen. Rechte und verhüllte Linke halten geschlossene Rolle mit zwei s Bändern.

15. Gescheiteltes, tief auf die Schultern fallendes dunkelbr H und B. Gedunsenes, blödes Gesicht. Abenteuerlich geschmücktes Buch.

16. H blo, undeutlich modelliert, B fehlt. Rechte und verhüllte Linke halten auffallend perspektivische Rolle ohne (!) Schriftspuren. Zwei klägliche Gestalten, die sicher unecht sind.

Südwand.

Von der Apsis beginnend.

17, 18, 19. Auch hier das Stativ rechteckig, aber heller, so wie die andern. 18 wohl grösstenteils, 17 und 19 wenig ergänzt.

17. H br, wulstig, schmale dunkelbr Backenbartlinie, Schnurrbart. Linke verhüllt, hält zusammengefaltete Rolle mit einer markierten Schriftzeile.

18. W, auf die Schultern fallendes, gescheiteltes (!) H, w lockiger B. Wie eine Kopie von 7! Auch das Buch sehr ähnlich.

19. H blo, Wulst, ohne B. Rechte und verhüllte Linke halten geschlossene Rolle mit einer Schriftzeile und zwei s Bändern.

m) Vase wie immer. Wird nicht mehr angeführt. Papageien. I. F. (= innere Fensterfüllung) zeigt ein dunkelbl Band, von g Streifen eingefasst, darauf g Kreuze (ausladend) in Kreisen, zwischen den Kreisen g Spitzblätter.[1])

20. H w, Wulst, Platte! B w. Verhüllte Linke hält Buch. Deckel z, Mittelperle w in gelb, von zehn Perlen umrandet. An den Rändern bl und gr Gemmen.

n) Bl Vögel. I. F.: Zwischen r Streifen g Band mit bl Ovalen, durch Ornamente getrennt. In den Ovalen abwechselnd bl lateinisches Kreuz und an drei Schnüren hangender bl Ring.

21. H dunkelbr Wulst, ohne B. Calliculus H-förmig. Linke verhüllt, hält offene Rolle mit fünf markierten Zeilen.

o) Rebhüher. I. F.: Hier ist das anmutige Band aus dem Mausoleum kopiert. Er ist r und gr auf dunkelbl und hat g Quasten.

22. H dunkelbr, Wulst, ebenso B. Starres, ernstes Gesicht, Nimbus geflickt. Rechte (!) hält zusammengenommene Rolle mit fünf markierten Zeilen.

p) Papageien. I. F.: Rote Umfassung. Auf g dunkelbl Kreise mit kreuzartiger Zeichnung.

23. H w, spärlich, sehr hohe Stirn, B lang, w, etwas lochig. Könnte Paulus sein. Verhüllte Linke hält geschlossene Rolle mit einer markierten Schriftzeile.

q) Bl Vögel. I. F.: R Umfassung, dunkelbl Grund. Gemmenstreif in g Fassung, durch Mittellinie verbunden, abwechselnd viereckige gr und ovale pfauenbl Gemme. Zwischen den Gemmen je zwei w Perlen.

24. H hellbr Wulst, Backenb dunkelbr, spärlich. Die Hände (Linke ver-

[1]) Die Rixdorfer Mosaikenfabrik (Puhl und Wagner) hat einige dieser Schmuckborten mit Glück nachgeahmt.

hüllt) halten einen Gegenstand, der mehr wie eine Theca, als ein Buch aussieht, da seine glatten, breiten Seiten wie die Oberseite r sind. In der Mitte w Perle, darum gelber Perlenring und w Perlenring auf s. In den Ecken viereckige gelb umrandete gr Gemmen, dazwischen je eine w Perle.

r) Rebhühner. I. F.: R Umrahmung, g Grund, darauf einfaches dunkelbl Mäanderband mit kreuzartiger Zeichnung.

25. H blo, lang, ohne B. Wangenflecke sehr grell. Beide Hände halten grosse offene Rolle mit vier markierten Zeilen.

s) Papageien ohne Kragen, langgeschwänzt. I. F.: R Einfassung, g Grund, dunkelbl Palmettenmuster, wie ineinander gesteckte Herzen.

26. H dunkelbr Wulst, Tonsur, B dunkelbr, spärlich. Linke hält r Buch ohne Schmuck mit w Schnitt und dunklr Bändern.

t) Rebhühner. I. F.: R Umrahmung, dunkelbl Grund. Abwechselnd auf die Spitze gestelltes türkisbl Quadrat mit w vierblättriger Blume und dunkelgr Kreis mit r-gelbem ausladendem Kreuzchen.

27. Um die Glatze nur w Corona, B w, spitz, unten geteilt. Hände halten geschlossene Rolle mit zwei s Bändern und einer markierten Zeile.

u) Bl Vögel. I. F.: R Umfassung, dunkelbl Grund mit g Rauten, zwischen denen Spiralmuster, in denen Kreuze, Sterne, Blumen. Mannigfaltig, z. B. ein dunkelbl Kreuz auf g, ein g Stern auf hellbl, eine dunkelbl Kreuzzeichnung auf g, eine g Blume auf hellbl.

28. H dunkelbr Wulst, ohne B. Rechte erhoben, verhüllte Linke hält geschlossene Rolle mit Inschrift DOMINVS (?).

v) Papageien ohne Kragen. I. F.: R Umfassung. Auf g Grunde hellgr, z konturiertes, ineinander geschlungenes Band.

29. H und B dunkelbr, struppig. Beide Hände halten offene Rolle mit vier markierten Zeilen. Zwischen der ersten und zweiten ein Spatium.

w) Rebhuhn. I. F.: R Umfassung. Dunkelbl Grund, darauf anmutiges g Rankenmuster mit r und gr Füllung.

30. H dunkelbr Wulst, spärlicher B. Linke hält offene Rolle mit vier markierten Zeilen.

31. H gra-w, gescheitelt (?), auf die Schultern fallend. B w. Rechte und verhüllte Linke halten Buch mit z Deckel, w Schnitt. In der Mitte bl Gemme in g, w Perlenring auf s. Vier viereckige gelb umfasste gr Gemmen in den Ecken, dazwischen w Perlen.

32. H dunkelbr, wulstig, dunkelbr B an den Schläfen. Hände (Linke verhüllt) halten geschlossene Rolle mit zwei s Bändern und einer markierten Zeile.

Zusammenfassendes.

Wer sich aufmerksam durch diese trockene Beschreibung hindurchgefunden hat, wird recht interessante Resultate gefunden haben. Zunächst sind die Vögel an den Vasen über den Fenstern bemerkenswert: Papagei, Wasserhuhn (? Perlhuhn?) und „toujours perdrix“. Wir haben sie in S. Vitale ähnlich gefunden, zuerst aber sind sie wohl in S. Georg zu Thessalonich in den Nischen nachzuweisen (den Nachweis, dass dies die ältesten sind, werde ich später bei den Mosaiken von Salonik bringen), verraten also orientalischen Ursprung. Sie symbolisch zu deuten, scheint mir unmöglich Interessant ist, dass der Gothe diese beliebte Trias aufnahm.

Sodann zeigt sich unser Meister als wirklich tüchtiger Ornamentiker. Seine Farbenzusammenstellung, in der Blau und Gold vorherrscht, wirkt geradezu entzückend, seine Formen (Mäander, Palmette) sind zum Teil der Antike entlehnt. Der Gemmenstreif dürfte kaum seine Erfindung sein, ebenso hat er das allerliebste Bandmotiv aus dem Mausoleum der Galla Placidia hergeholt. Auch in seinen Figuren liegt manche Feinheit, vergl. z. B. 10, in Typen und Posen herrscht mannigfacher Wechsel. Die merkwürdigen, Schriftzeichen markierenden Zeilen auf den Rollen, von den nur zwei lesbar erscheinen, lassen fast vermuten, Agnellus habe sie wegen gewitterter Ketzerei entstellen lassen, obwohl wir ja auch z. B. in S. Vitale solche markierten Zeilen sehen (Figur des Matthäus p. 99). Am interessantesten sind die deutlichen hebräischen Buchstaben auf der Rolle der 12. Figur. Wir bilden alle Rollen nach eigenen Zeichnungen auf Tab. VII ab.

F.

Die beiden Städte der untersten Zone.

Die unterste Zone, am meisten zerstört und „verschlimmbessert“, giebt uns in den beiden dem Eingange am nächsten liegenden Städtekomplexen von Classis, der Hafenstadt Ravennas, und Ravenna selbst das letzte, was von unserm gothischen Meister erhalten ist. Ich halte es mit Kraus (s. o. p. 135) für durchaus wahrscheinlich, dass auch er Prozessionen darstellen wollte, so aber, wie diese jämmerlich-starren Prozessionen, die aus beiden Städten hervorgehen, erhalten sind, sind sie nicht von seiner Hand. Ob sein Werk unvollendet war und unter Agnellus fortgesetzt wurde, oder ob es absichtlich zerstört worden ist, lasse ich dahingestellt Die Hand, die das Porträt des Ketzerkönigs in seinem Palaste vernichtete, kann auch hier gewütet haben. Auf jeden Fall müssen wir

es für ein ganz besonderes Glück halten, dass uns diese beiden hochinteressanten Städtebilder bewahrt geblieben sind. Sie geben uns die Bilder einer völlig untergegangenen und einer jetzt sehr veränderten Stadt wieder, sie erzählen dem heutigen toten Ravenna von versunkenem Königsglanze unter einem deutschen Herrscher.

Beide sind, wie alle Scenen dieser Basilika, auf Goldgrund gemalt. Wir beginnen wieder mit der Nordwand, der Beschreibung von Classis.[1]

1.

Die Hafenstadt Classis.

Eine goldene, zinnengekrönte, aus weiss umgebenen Ziegeln oder Quadern gebildete Mauer umragt das alte Classis, das durch eine Inschrift über den weissen Zinnen als [Civi(tas) Cla-]SSIS bezeichnet ist. Rechts führt in die Stadt ein braunes, rundbogiges Thor mit weissem Querstab, in dessen goldener Füllung man noch die Umrisse einer zerstörten Figur erkennt. Zwei zweifenstrige rot gedeckte Türmchen flankieren das mit vier weissen Zinnen gekrönte Portal, über denen die genannte Inschrift steht. Es war also das nach Ravenna gerichtete Hauptthor der Tochterstadt. Die Vorderseite der Mauer wird durch einen weissen Turm mit zwei Fenstern und einem Fenster in der Krönung, an dem man wieder die mangelhafte Perspektive des Künstlers erkennen kann, in zwei Teile geteilt. In dem rechten, bedeutend grösseren standen wohl drei, in dem linken, kleineren eine Figur. Die Mittelfigur der rechten Seite hat noch sehr deutliche Spuren hinterlassen. Am besten sind ihre Füsse und der Schatten zwischen ihnen erkennbar. An der linken Seite der Mauer ragt wieder ein geradlinig abgeschlossener brauner Turm mit weisser Krönung, ebenso gebildet wie der weisse, dann öffnet sich der stereotype grüne Boden für die blaue Adria und erscheint wieder links am Ende als Stativ eines gleichen Turmes. Wir erkennen nun auf der braunen Innenseite der in sanftem Rund herumlaufenden hinteren Mauer verschiedene Gebäude. Beginnen wir von links, so wird gleich neben dem Hafenturme ein braunes Haus mit rotem Satteldach oder Pultdach und zwei kleinen Fenstern im oberen Stock, einem weissen Thüreinsatz im Erdgeschoss sichtbar. Weit grösser als dies ist der stattliche, oben offene Rotundenbau daneben, der wohl einen Zirkus darstellt. Ähnlich wie beim römischen Kolosseum ist er in zwei Rundbogenreihen gegliedert. Die oberste

[1]) In der L'Art (1. Februar 1885) sind beide Städtebilder veröffentlicht. Cf. Montaults Reflexionen (p. 81) über die „Teilung Ravennas“ in zwei Städte (es waren mit Cäsarea übrigens drei).

zeigt drei blaue, mit Weiss umgebene Öffnungen, deren mittlere höher ist, als die beiden äusseren. Die drei der unteren Reihe sind schwarz mit weiss umrandet. Hat sich der Meister durch die oberen den blauen Himmel durchblickend gedacht? Bei seiner Perspektive ist das leicht möglich. Der dritte Bau, der über den mittelsten Mauerturm hinweggeht, ist, während die Rotunde von oben gesehen war, von unten betrachtet. Wir erkennen in ihm einen Porticus von brauner Farbe mit neun weissen Säulen, an deren einer der dunkelrote Sockel sichtbar ist, und einem niedrigen roten Ziegeldache, von dem zwei Seiten (drei und fünf Bögen) sichtbar sind. War es eine Palästra? Wir wissen es nicht. Das sich an ihn anschliessende vierte Gebäude bildet Garrucci nicht ab, weil er es für ergänzt hält. Es ist ein einfacher langer brauner Bau mit sieben kleinen Fenstern und rotem Ziegeldach. Vom fünften, diesen überragenden Gebäude giebt Garrucci wenigstens die Spitze. Es ist ein mit grauem Kegeldach und weisser Krönung gedeckter brauner Rotundenbau mit sieben weissen Säulen und sechs Fenstern in den oberen und vier Säulen, drei Fenstern in der durch das vierte Haus teilweise verdeckten unteren Reihe. Vielleicht stellte es ein Gotteshaus dar. Der sechste Bau, vielleicht völlig ergänzt, daher bei Garrucci fehlend, sieht wie ein Triumphbogen aus. Er ist braun, von seinen ursprünglich vier Säulen sind drei, von seinen ursprünglich drei viereckigen Eingängen sind zwei erhalten. Darüber erhebt sich ein dreieckiger Giebelbau mit einem Fenster im Giebel, dreien darunter. Mit Sicherheit sind also nur vier Gebäude zu konstatieren: ein kleines zweistöckiges Haus, ein Zirkus, ein Porticus und das Kegeldach eines Rundbaues.

Auf dem blauen Meere, das heute so weit von den Gestaden zurückgetreten ist, schaukeln sich drei vergoldete Barken.[1]) Die oberste mit roten Innenwandungen hat ein weisses, ziegelartig gezeichnetes Segel und einen viereckigen Ansatz für das Steuerruder. Die mittelste, im Inneren gleichfalls rote, hat ein Auge am Bug, und ihr abenteuerlich geformtes Gallionbild scheint einen grossen Delphinskopf darzustellen (cf. p. 140). Die dritte unterste ist aussen weiss, mit ähnlichem Steuerruder wie die erste. An der zweiten und dritten sind die Segel niedergelassen.

So viel ist vom Bilde der versunkenen Stadt erhalten, von der heute noch, fern der schimmernden Adria, eine einzige Basilika übrig ist: S. Apollinare in Classe.

---

[1]) Von dem Kreuz auf dem Maste einer derselben, das Montault sah (p. 81), habe ich nichts bemerkt.

2.

Ravenna.

Die Südwand giebt uns auf goldenem Hintergrunde und grünem Rasen, gegenüber dem Bilde von Classis, die Stadt Ravenna wieder. Wir sehen aber nur die Innenseite der Rückmauer mit ihren Zinnen. An Stelle der Aussenmauer steht rechts ein Portal, links der Königspalast des Theoderich.

Das Thor ist von zwei schmalen braunen Türmchen mit kleinem roten Kegeldach und zwei Fensterchen unter demselben flankiert. Es ist braun, von drei Zinnen gekrönt. In seiner graugrünen Füllung erscheinen die Umrisse einer grossen, stehenden, bärtigen Figur. Wie so oft, zeigt auch hier die photographische Aufnahme (Ricci) mehr als das Auge: Die Figur, wohl den arianischen Bischof darstellend, deren Augen noch erkennbar, ist nach links gerichtet und erhebt die verhüllten Hände, wahrscheinlich um das Modell der Kirche zu präsentieren. Hochbedeutend ist aber das goldgrundige Tympanon des Thores, das ein Mosaik auf dem Mosaik enthält[1]) und beweist, dass auch die Aussenseite der Gebäude mit Gemälden verziert sein konnte, wie auch Theoderichs Palast. Ich habe die kleine Darstellung gewissenhaft kopiert und folgendes darauf gefunden: Auf hellgrünem Grasboden wächst links ein Strauch mit einer roten und zwei weissen Blüten, rechts ein dunkelgrüner Busch, vor dem auf weissen Stengeln zwei rote Blumen mit weissen Kelchen blühen. In dieser Landschaft stehen drei jugendliche bartlose Figuren mit braunem Haar, weissem, bei zweien mit dem rechtwinkligen Calliculus geschmücktem Pallium und weisser Tunika mit dunklen Clavi. Nur diese Clavi sind schwarz, alles andere ist dunkelbraun schattiert. Bei der linken Figur habe ich Spuren von Sandalen konstatieren können. Alle haben die rechte Hand, die bei der mittelsten rot gefärbt ist, erhoben, die Linke, verhüllte, hebt das Pallium. Ein roter Fleck erscheint auch bei der linken Figur an der rechten Seite auf fleischfarbenem Grunde, als sei ein Teil der Brust entblösst, und über der erhobenen Linken der mittelsten. Was aber das Bild so sehr interessant macht, ist der Umstand, dass die mittelste Figur mit den Fussspitzen auf eine grüne Schlange mit rotem Rachen tritt.[2])

Wir haben es hier mit der Abbildung eines der ältesten Mosaiken Ravennas,

[1]) Nach Garrucci (p. 54) imitiert es ein Basrelief. Warum aber dann die Farben?

[2]) Von dem Kreuze, das Garrucci der Mittelfigur zum Tragen giebt, habe ich auch nicht die geringste Spur bemerken können. Damit fallen sämtliche hiervon abgeleitete Deutungen der Gruppe.

vielleicht eines der ältesten Mosaiken überhaupt zu thun.[1]) Dies Bildchen atmet noch den einfachen Geist der Katakombenkunst. Es ist vielleicht das erste gewesen, auf dem man, der Leuchtkraft wegen, goldenen Hintergrund anbrachte; sollte es doch vom Thore aus weit zu sehen sein und die Fremden begrüssen! Jugendlich-bartlose Köpfe, einfachste Gewandung, einfachste Posen.

Was aber stellte es dar?[2]) Wir stehen hier vor einem Rätsel, das wohl niemals völlig gelöst werden wird. Ich will nur die bescheidene Vermutung aussprechen, dass wir in den drei Männern drei alte Lokalheilige der Stadt vor uns haben, die bedeutungsvoll über ihr Hauptportal gesetzt worden sind, und von denen der mittelste irgend ein Abenteuer mit einer Schlange zu bestehen gehabt, wie diese unheimlichen Bestien ja heute noch den berühmten Pinienwald bei Ravenna bevölkern.

Über den Zinnen des Thores aber steht die Inschrift: CIVITAS RAVENN(A).[3])

Und nun zum grossen, den Hauptteil der ganzen Darstellung einnehmenden Gebäude! Welch prächtigen Palast hat sich Theoderich erbauen lassen, getragen von den edelsten Reminiszenzen der Antike! — Ein imposanter Bau mit zwei Stockwerken, mit rotem Ziegeldach gedeckt, ragt empor. Seine Mitte wird von einem Giebel gebildet, der auf vier weissen (marmornen) Säulen ruht und die beiden Stockwerke rechts und links überragt. Die vier gewaltigen Säulen stehen auf weissen, gerandeten Basen und tragen auf dem Kompositkapitäl einen Kämpfer mit kleinem Kreuze. Über diesen spannen sich drei Archivolte, deren weisse, dunkel gemusterte Umrandungslinie sich zur Umrandungslinie des Giebels entwickelt und oben ein viereckiges weisses Akroterion trägt. Auf dem Goldgrunde des Giebels, also als Mosaik gedacht, prangt die stolze Inschrift: PALATIVM (bemerkenswert die geschweifte Querhasta des L).[4]) Unter ihr in den beiden mittelsten Zwickeln der Archivolte sehen wir zwei in Mosaik ausgeführt gedachte flatternde Viktorien, die grüne Guirlanden mit blauer grosser Gemme in der Mitte halten. So klein diese Figuren sind (wir werden deren noch eine ganze Anzahl finden), so anmutig sind ihre Formen. Ihre weiten Gewänder und Flügel sind dunkelblau, ihr hochgenommenes Haar dunkelbraun, ihre rechte

[1]) Dass das Bild des Thortympanons ein Mosaik war, könnte man schon daraus schliessen, dass an einer so exponierten Stelle ein Fresko bald den Unbilden der Witterung erlegen wäre, wenn nicht schon der Goldgrund ein andersartiges Gemälde ausschlösse.

[2]) Garrucci (p. 54) sieht in ihm den heiligen Apollinaris mit dem Märtyrerkreuz (!), der gegen die Schlange des Heidentums mit zwei Begleitern das Christentum nach Ravenna bringt. Möglich wäre es ja.

[3]) Von den bei Garrucci darüber befindlichen beiden N habe ich nichts gesehen.

[4]) Ciampini l. c.: PALATTIVM.

Brust ist bloss wie ihre Arme und das aus dem auseinanderflatternden Kleide völlig und kräftig hervortretende rechte oder linke Bein. Die Viktorien in der Mitte halten die Schleifen der grünen Guirlanden, die an den Enden (hier aber nicht, da nur zwei in den Mitten) noch einen Palmenzweig. Wir dürfen aber nicht nur den Meister bewundern, der Theoderichs Palast mit diesen anmutigen Frauengestalten schmückte, sondern müssen auch unserm Meister von S. Apollinare nuovo verdientes Lob zollen, der uns trotz des kleinen Raumes und seiner mühsamen Technik so treffende Bilder davon gegeben hat — vielleicht war er auch der Mosaicist des Palastes selbst. Der mittelste Portalbogen hat ein goldgrundiges (Mosaik-) Tympanon, in dem ein einfaches, edelgeformtes grünes Rankenmuster, aus rotem Mittelkelche wachsend, dargestellt ist, dessen acht Spiralen in kleine rote Kugeln auslaufen. — Der Giebel ist, gleich dem andern Gebäude, mit roten Ziegeln gedeckt, deren Farbe prachtvoll zu dem Goldgrund der Mosaiken und dem Weiss der Säulen steht.

Zu beiden Seiten dieses grossen Portales dehnt sich nun die Front des Königshauses. Je vier Säulen, genau so gebildet wie die mittelsten, nur kleiner und ohne Kämpfer, tragen drei mosaikengeschmückte Rundbögen, auch wie die mittelsten, deren Zwickel mit je vier Viktorien geschmückt sind. Hierbei ist zu bemerken, dass die zweite und vierte Siegesgöttin der rechten Seite türkisgrüne Gewänder tragen. Besonders die letzte ist sehr schön gebildet und erinnert an die Tänzerinnen auf Pompejis Wandfresken. Über der Bogenreihe liegt eine weisse (Marmor-) Schwelle, auf welcher sich der zweite Stock erhebt. Er ist noch nicht halb so hoch wie der erste. Wohl aus Versehen bildete der Meister rechts sechs, links nur fünf Bogenreihen auf ebensovielen Säulen. Die linke Seite scheint architektonisch richtiger zu sein. Die Bögen sind durch Fenster geschlossen. Ihr kleines Tympanon ist blau und weiss vergittert, unter diesem ist ein weisser Fensterbalken mit zwei roten Flügeln, in denen ein kleines, durch Schräglinien mit den Fensterecken verbundenes Rechteck sichtbar ist. In den goldenen Zwickeln links erscheinen vier Guirlanden haltende Viktorien mit roten (!) Fleischtönen (die Würfel etwas kleiner als die anderen) und hellblauen Gewändern, rechts sind es, den Bögen entsprechend, fünf, so dass die ganze Palastfront von neunzehn dieser bunten Gestalten schmetterlingsartig umflattert wird. Gleich über den Siegesgöttinnen erhebt sich das schönrote Dach.[1])

[1]) Was heut noch in Ravenna als Rest des Theoderichbaues gezeigt wird, stammt jedenfalls nicht von der Front oder von dem Hauptgebäude des Palastes. Interessant ist aber, dass wir auch hier die Rundbögen, wie auch zwei Stockwerke und die Marmorsäulen mit Kompositkapitäl finden. Prof. Corrado Ricci hat sich auch um die Rekonstruktion dieses Baues in hohem Masse verdient gemacht.

So weit können wir den Prachtbau noch geniessen, aber nun müssen wir leider etwas die Illusion Störendes feststellen: Die neun Füllungen der unteren Bögen sind nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten, der Fanatismus des Agnellus hat sie zerstören und mit Ausnahme des Mittelportales mit hässlichem Dunkelbraun und Vorhängen bedecken lassen.[1]) Die Vorhänge sind weiss mit blauen Falten und mit den „ravennatischen Rosen" gestickt. Goldene Borten und Fransen sind darauf gesetzt, sie hangen an weissen, gelben und blauen Stangen mit goldenen Ringen. Die Tympanen der beiden Seitenportale zeigen grün-goldene Guirlanden mit ebenso gefärbten Bändern, von denen ein grün-goldener Kranz mit roter Gemme und roter Füllung herabhängt. Auch diesen Schmuck halte ich nicht für ursprünglich.

Um so tragischer wird aber die Zerstörung für uns, da wir mit Sicherheit annehmen können, dass in den Bögen König Theoderich mit seinem Hofstaate im Orantengestus dargestellt war. Was ist uns hier verloren gegangen, besonders uns Deutschen! Ein zeitgenössisches, authentisches Porträt dieses genialen Fürsten, den die spätere Zeit mit einem Sagenkranze umgeben hat, wahrscheinlich auch das Porträt seines berühmten Ministers Cassiodor.

Und was berechtigt uns zu dieser Annahme, dass ursprünglich ein vornehmes Leben in diesen Bögen wirkte? Leider nur einige jämmerliche Reste. Schon Garrucci sah, dass in den sechs Aussenbögen über den Vorhängen die Kopfumrisse von Gestalten sichtbar wurden, ja er hat in den mittelsten Portalbogen die Umrisse eines Brustbildes hineinzeichnen lassen, ebenso bildet er auf der zehnten Säule von rechts eine Hand ab. Diese Hand habe ich genau untersucht. Sie ist im Orantengestus erhoben, der Daumen steht also nach oben. Der dazu gehörige Ärmel trägt rote Spuren, seine Borte ist rot und weiss geschacht: Das ist der letzte Rest eines gothischen Hofkostüms. Bei genauer Untersuchung aber fand ich noch zwei andere Spuren, nämlich auf der zweiten Säule von rechts eine merkwürdig geformte Hand, die dunkelbraun schattiert ist, und auf der achten Säule das kleine Fragment einer nach unten gerichteten Hand. Was die Theoderichfigur des Mittelportales betrifft, so giebt uns wieder die (Riccische) Photographie interessante Aufschlüsse. Wir erkennen nicht nur die Umrisse des thronenden, en face dargestellten Königs, sondern bei genauerer Betrachtung in seinem Haupte auch die Augen, den Ansatz der Nase, den Schatten des Mundes, die untere Linie des Kinnes, und können auch beinahe einen Schnurrbart feststellen. Ein Vollbart erscheint bei der Kinnlinie

[1]) Nur das Mittelportal zeigt noch die ursprüngliche goldene Füllung, der Thorbogen eine graugrüne.

ausgeschlossen. Bei der Königsfigur ist auch noch der wohl ursprünglich allen Bögen gemeinsame Goldgrund erhalten. Das ist alles, was noch von dieser glänzenden Reihe vorhanden ist. (cf. das Titelbild und Tab. VI.)[1])

Unter diesem Bau erkennen wir noch den letzten Rest einer sonst zerstörten Borte, wie sie oben noch erhalten ist, die wie eine Ironie auf das vernichtete germanische Element schwarz-weiss-rote Farben zeigt.

Rechts und links vom Giebel des Palatium über dem Dache sind nun verschiedene Bauten gruppiert, die uns ein Bild des alten Ravenna geben. Von den bei Garrucci angedeuteten Häusern gleich über dem Dache habe ich nichts gefunden, seine übrigen fünf Gebäude sind ziemlich richtig angegeben. Links erscheinen zwei, rechts drei derselben. Wir beginnen von links.

1. Ein brauner Rotundenbau mit roter Kuppel, einem kleineren oberen und einem grösseren unteren, durch rote Dachschräge mit dem oberen verbundenen Stockwerk. Oben und unten sind je vier Fenster sichtbar. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass wir hier ein Bild der unserm Meister bekannten (? cf. p. 89. 143) Kirche des heiligen Vitalis vor uns haben.[2]) Dafür spricht auch ihre Lage in der Nähe der Mauer. Natürlich dürfen wir aus ihrer Stellung zu den anderen Gebäuden bei der mangelhaften Perspektive und der durchaus nicht vorhandenen Absicht unseres Meisters, topographisch genaue Bilder zu geben, keinen Schluss dafür oder dawider machen.

2. Ein turmloser hellbrauner Basilikabau mit weissen Fenstern und roten Dächern. Eine Apsis mit rundem Dache wird links, ein Narthex mit drei weissen Fenstern und rotem Pultdach rechts vor dem Eingange sichtbar. Der weisse Giebel der Front trägt ein einfaches viereckiges Akroterion, im oberen Stocke erkennen wir fünf, im unteren vier weisse Fenster mit Kreuzen. Dieser Bau ist wohl eine Abbildung unserer Kirche S. Apollinare nuovo, natürlich mutatis mutandis. Es wäre auch schwer zu begreifen, wenn der Meister gerade die Kirche, deren Wände er ausschmückte, im Gesamtbilde fortgelassen hätte.

3. Auf der rechten Seite, neben dem Palastgiebel, erhebt sich ein kleiner brauner, mit rotem Kuppeldach gedeckter Rotundenbau, von dem drei Fenster erkennbar sind. Es ist wohl eins der beiden Baptisterien, wahrscheinlich das Baptisterium der Arianer, das darzustellen dem gothischen Meister am nächsten lag.

---

[1]) Stacke (Deutsche Geschichte I. Erklärung zur Tafel zwischen p. 120 und 121) hat ebenfalls deutlich im Mittelbogen, dessen Vorhänge er für echt hält, die Umrisse eines thronenden Königs, im Thore die eines bärtigen Bischofs mit dem Kirchenmodell (?) gesehen.

[2]) cf. das über das Kirchenmodell in der Concha von S. Vitale p. 120 Gesagte.

4. Ein etwas höheres Haus, dessen Giebelwand wir sehen, braun mit rotem Dache, im oberen Stocke drei Fenster, im unteren ein grosser Portalbogen.

5. Ein grosses braunes Gebäude mit rotem Satteldach und fünf grossen Bogenfenstern. Nach dem zweiten Fenster von links wird die Wand durch einen Streifen unterbrochen. Rechts heran lehnt sich dicht am linken Thorturme ein kleines rot bedachtes Häuschen mit zwei Fenstern.

Soviel von dem hochinteressanten Stadtbild des „antiken Venedigs", das trotz seiner mangelhaften topographischen Auffassung ein unschätzbares Kleinod ist.

Wir müssen nun von unserm Meister Abschied nehmen. Diese Städtebilder sind sein letztes Werk.

Bemerkt soll noch werden, was eigentlich selbstverständlich ist, dass er noch keinen Perlmutter verwandte. Grosse Perlen hat er mit verschiedenen Steinen zusammengesetzt, wie schon einmal p. 169 erwähnt. (cf. das Buch der 7. Figur des Heiligenstreifens.) Seine Fleischwürfel bei dem oberen Viktorienstreifen sind etwas kleiner als die anderen Würfel.

Wir gehen nunmehr aus frisch und lebendig pulsierender Kunst in eine erstarrte über. Sind doch sogar die Gebäudebilder unseres Gothen lebensvoller, als die Prozessionsgestalten seines späteren „Verbesserers"!

G.

Die Prozessionen der unteren Zone.

Es ist dem Kunstfreunde nicht zu verdenken, dass er mit etwas Widerwillen an die Prozessionen der unteren Zone herangeht. Rahn[1]) empfindet ganz richtig, wenn sie ihn „bereits an die Schreckgestalten der römischen Mosaiken von S. Prassede und S. Francesca Romana" erinnern. Aber die exakte Forschung duldet keine Bevorzugung durch den Kunstgeschmack, und wir müssen den Leser in diesen Verfall der Kunst hineinführen.

Wie schon bemerkt, sind die Prozessionsstreifen unter Bischof Agnellus, also zwischen 553—66 hergestellt worden. Sie zeigen den starren Goldgrundstil, schematische Bewegungen, wenig individuelle Gesichter, ceremonielle Formen, das ewige En face, keine Ahnung vom Studium des Aktes, traurige Körperproportionen. Die Komposition ist tödlich langweilig, die Landschaft durchaus nicht unterhaltender, wir sehen all das, was man mit dem unendlich dehnbaren Begriffe des „Byzantinismus" kennzeichnet, den wir seiner Unbestimmbarkeit

[1] Rudolf Rahn, Ein Besuch in Ravenna (Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft I. 1868).

wegen nur ungern anwenden. Die Fleischwürfel sind ebenso gross wie die übrigen Würfel, auf der Nordseite ist bereits Perlmutter zur Anwendung gekommen, wie in der ganzen Justiniansepoche.

Von der Stadt Classis aus an der Nordwand wallfahren zweiundzwanzig weibliche Heilige zur Madonna, von Ravenna aus an der Südwand einunddreissig männliche zu Christus. Man sieht, der Künstler hat einen kläglich verunglückten Versuch gewagt, den alten Gothen da oben mit seinen Heiligengestalten zu übertrumpfen.

Bemerkt zu werden verdient noch, dass sich diese Prozessionsscenen beide nach der Apsis zu bewegen, während die kleine Scenenkette oben sich an der Südwand von der Apsis entfernt.

Wir beginnen wieder mit der Nordwand.

1.

Der Prozessionsstreifen der Nordwand.

Da die Hauptgruppe dieses Streifens, wie auch auf der Südwand, in der Nähe der Apsis liegt, so beginnen wir mit dieser[1]) und schicken nur einiges Allgemeine voraus.

Der Boden der ganzen Kette ist grün. Zwischen den einzelnen Figuren stehen auf braunen Stilen die „ravennatischen Blumen“, und zwar weisse Lilien, von denen drei Blätter und zwei goldene Staubfäden sichtbar sind, „Rosen“, oben rot, unten weiss, und eine vierblättrige weisse Blüte, ebenso ragt zwischen je zwei Figuren der heiligen Jungfrauen (und der Magier?) eine Dattelpalme mit braunem Schuppenstamme, weissem Wulst, drei grünen Zweigen und roter Datteltraube. Die Scenen sollen also im Paradiese spielen.

Wir betrachten nun die Madonnengruppe. Je zwei Engel stehen neben dem Throne der Gottesmutter.[2]) Ihr lockiges, mit schmaler weisser Vitta (!) geschmücktes Haupt umgiebt ein türkisblauer (!) Nimbus.[3]) Über der weissen Tunika mit goldenen Clavi liegt ein weisses, mit goldenem Winkelcalliculus gesticktes Pallium. An den Ärmeln der weissen Untertunika sind breite Goldränder, die verhüllte Linke hält einen langen Goldstab, der oben mit einer goldenen Kugel gekrönt ist; an den Füssen tragen sie schwarze Sandalen, ihre

---

[1]) Kraus hat sie seiner G. d. ch. K. I. als Tafel (Fig. 332) zu p. 433 beigefügt. Es ist zu bedauern, dass er statt dieser halb zerstörten Gruppe keine andere gewählt hat.

[2]) Montault (p. 86) will in ihnen Michael, Gabriel, Raphael und Uriel (?) sehen. Dann müssten gegenüber dieselben dargestellt sein.

[3]) Die Ausrufungszeichen markieren die Gegensätze zur Kunst des gothischen Meisters.

Flügel sind braun, grau und wenig weiss. Die Rechte ist erhoben, bei dem zweiten Engel von rechts im Redegestus. Wir erkennen in diesen Figuren einfache Kopien nach den Engeln der Concha von S. Vitale.

Der erste (von der Apsis aus) hat braunes Haar und ein angenehmes Gesicht. Die matten Farben zeigen, dass er wohl noch Original ist.

Der zweite scheint mir ergänzt zu sein. In seinem Haar ist Gold angewendet, sein Gesicht ist hässlich. Auch der Redegestus fällt auf.

Vom dritten gilt dasselbe, obgleich sein Gesicht besser ist, ebenso vom vierten, dessen Unterkörper vielleicht noch echt ist.

Mitten unter den Engeln sitzt die Madonna auf goldenem Throne. Der Schemel ist mit roten, blauen und grünen Gemmen und weissen Perlen umrandet. Er scheint nur noch rechts Original zu sein, jedenfalls zeigt er deutliche Spuren der späteren Überarbeitung. Zwei goldene Pfosten mit je vier blauen und zwei grünen Gemmen und je zwei Purpurbändern mit je neun (einmal zehn) Perlen tragen den goldenen Sitz, auf dem ein zinnoberrotes, mit goldenen, sechsstrahligen Sternen gesticktes Kissen liegt.[1]) Die Lehne ist mit hellgrünem Stoff und einem Goldnetz darauf gefüllt (nicht mit Sternen, gegen Kraus), ihr Rahmen ist hellbraun mit Gemmen und Perlen in den bekannten Farben. Zwei kleine Perlen stehen auf den Ecken mit einer blauen Gemme und je zehn Perlen. Hier ist noch nicht Perlmutter angewendet. Der Kopf der Madonna, von goldenem, weiss und dunkelrot[2]) umrandetem Nimbus umgeben, ist hässlich und auffallend klein. In ihm ist die Isokephalie mit den Engeln angestrebt. Das Haar wird von der unschön geformten weissen Mitra verdeckt, in deren Stirngegend ein kleines schwarzes Kreuzchen erscheint. Maria trägt eine Purpurpänula mit viereckigem goldenem Calliculus auf der rechten Seite, eine Purpurtunika mit sehr breiten Goldclavi, eine Untertunika mit goldbortigen Ärmeln und rote Schuhe. Die Rechte zeigt den Redegestus, die Linke hält den auf ihrem Schoosse sitzenden Bambino. Das Christkind hat reiches blondes, gold gelichtetes Haar, sein Köpfchen wirkt in der Entfernung nicht unschön. Es trägt weisse Tunika, Pallium und Untertunika (als Gegensatz zur purpurbekleideten Mutter) und schwarze Sandalen. Die breiten Clavi, der Winkelcalliculus und die Ärmelborten sind goldig. Die Rechte ist einladend erhoben, die Linke verhüllt. Der goldene Nimbus mit feinem weissen Rande trägt ein Kreuz von dunkelbrauner Farbe, auf dessen drei Armen je sechs weisse Perlen (undeutlich) und eine grüne, in Gold gefasste Gemme liegen. Die Figur ist im ganzen nicht

[1]) Montault (p. 86) citiert: „Stellato sedet solio.“

[2]) Montault (ib.): „violett“.

unglücklich. Jedenfalls haben wir hier die erste ravennatische Mariendarstellung auf einem Mosaik, die sicher auf römischen Einfluss zurückzuführen ist.

Nun aber klafft eine grosse Lücke, die die Magier enthalten hat, von denen aber Garrucci nur noch die lebhaft nach rechts schreitenden Beine für echt gehalten hat. Die jetzt an ihre Stelle gesetzten drei Jammerfiguren mit ihren Terrinen sind nur durch ihre unfreiwillige Komik bemerkenswert und beweisen, wie unendlich hoch immer noch der Meister des Prozessionsstreifens über diesem kläglichen Restaurator gestanden hat. Mit Recht hat sie Professor Ricci-Ravenna in einem Gespräch mit mir darüber mit Kartenkönigen verglichen. Wie ich erfahre, hat er jetzt ihre Kronen entfernen und richtig durch phrygische Mützen ersetzen lassen. Kraus (l. c.) hat diese famosen Figuren abgebildet. Ebenso unecht sind die drei Palmen hinter ihnen, der Stern und die Namensinschriften.[1]) Schon das verschiedene Gold des Grundes beweist die Unechtheit der Gruppe. Ich halte auch die unheimlich bunten behosten, mit Sprungriemen versehenen Beine für spätere Ergänzung. Wer sich ein Bild der verloren gegangenen Originale machen will, der betrachte die goldgestickten Magier auf dem Gewande der Kaiserin Theodora in S. Vitale, die ungefähr derselben Epoche angehören, wie unser Prozessionsstreifen.

Und nun folgt die Prozession der heiligen Jungfrauen. Es sind 22 an der Zahl,[2]) durch dunkelblaue Namensinschriften über ihrem Haupte, vor denen ein lateinisches Kreuz und die Abbreviatur SCA (sancta) steht, gekennzeichnet, und zwar von rechts an: EVF(imia), PELAG(ia), AGATHE, AGNES, EVLALIA, CECILIA, LVCIA, CRISPINA, VALERIA, VINCENTIA, PERPETVA, F(eli)CITAS, (echt?), IVSTINA, (Ana)STASIA, DARIA, EMERENTIA,[3]) PAVLINA, VICTORIA (hier das SCA ohne Abbreviaturstrich), ANATOLIA, CRISTINA, SAVINA und (Eu)GENIA. Die Inschriften stehen oberhalb der Köpfe. Es sind folgende epigraphische Bemerkungen zu machen: Die Querhasta des A ist geknickt. Für B ist V gesetzt (21), die Querhasten des E und F sind gleich lang, das untere Ende des G ist spiralig, H ist bei Ch ausgelassen (20), die Hasten des M sind schräg gestellt.[4])

[1]) Zum Überfluss sei erwähnt (gegen den harmlosen Montault, der die Inschriften für echt zu halten scheint, p. 85), dass die Kreuze gegen die echten die griechische Form zeigen, dass ferner gegen die echten Buchstaben die Längshasten des M gerade stehen und dass die mittlere Querhasta des E kürzer ist, als die andern beiden. Fleury giebt eine genaue Beschreibung der Gruppe (l. c. p. 70) und berichtet, sie sei durch Erdbeben zerstört worden.

[2]) Montault (p. 80) sagt: dreiundzwanzig, zählt aber p. 82 nur 22 auf.

[3]) Garrucci liest (p. 57): MERENTIAN und hält es für spätere Ergänzung.

[4]) cf. das bei Garrucci (p. 75) über die heiligen Jungfrauen Gesagte. Es fehlen unter

Im allgemeinen ist folgendes zu bemerken:

Bei allen ist Perlmutter angewendet.

Sie haben alle blondes Haar, das oben zu einem Knoten geschlungen ist; braune Augen; eine Halskette mit Gold, Perlen, auch grün und rot; ein grünes oder goldenes Diadem, mit Perlenrändern umgeben, das in der Mitte über der Stirn eine rote oder grüne Gemme in Goldfassung trägt; einen goldenen Nimbus mit feinem rot-weissen Rande; einen weissen, dunkelgefransten Schleier, der vom Haupte auf den Rücken herabfällt (und die Unterlage des präsentierten Kranzes bildet), dessen Falten grau oder blau sind, und der einen oder zwei goldene viereckige Calliculi hat; ein nach rechts hochgenommenes goldenes, kurzärmliges Obergewand mit verschiedenem Muster, das am Hals und am unteren Rande mit Perlen und grünen, goldgefassten Gemmen auf braunem Grunde in verschiedenster Anordnung geschmückt ist. Dem unteren Rande läuft etwas höher ein feinerer, dunkelbrauner, mit Perlen besetzter parallel. Ferner läuft von der linken Schulter unter den rechten Arm ein weisses Band (?). Unter der oft profilierten Brust liegt ein dunkelbrauner Gürtel mit goldgefassten Gemmen und Perlen, in dessen Mitte ein Perlenring mit roter oder grüner Gemme befindlich. Unter diesem Oberkleide erscheint die weisse Tunika, deren weiter Ärmel unter dem kurzen Ärmel des Obergewandes emporschaut. Sie hat vorn eine breite, viereckige, mannigfach gemusterte Borte und zwei verschiedenartige Clavi. Von der dunkelbraunen Untertunika wird nur der rechte Ärmel sichtbar, der mit grünen, goldgefassten Gemmen und Perlen in verschiedenster Anordnung geschmückt ist. Die Schuhe sind rot.[1]) Alle Jungfrauen wenden sich nach rechts, das rechte Bein ist Spiel-, das linke Stützbein (mit zwei Ausnahmen).

Sie tragen in der Rechten und der immer verhüllten Linken einen weissblättrigen Kranz auf braunem Grunde mit grüner oder roter Gemme in goldener Fassung mit roter oder grüner Füllung (1 rot, 2 grün, 3 grün, 4 rot, dann immer abwechselnd), den sie der Madonna präsentieren.

Ich will den Leser nicht mit der genauen Beschreibung jeder Verzierung der Clavi, der Muster des Obergewandes und des Tunikaeinsatzes langweilen.

---

ihnen die speziell ravennatischen Märtyrerinnen Fusca und Maura. Fleury hat die Abbildungen der heiligen Agnes, Cäcilia, Agathe, Perpetua, Lucia, Anastasia und Felicitas (La Messe I. t. VII, XIX. II. t. III—V, X, XIII).

[1]) Die Muster und die Anordnung der Gewänder, sowie die roten Schuhe erinnern zu sehr an die Frauenscene in S. Vitale, als dass sie nicht „byzantinischen" Einfluss zeigten; cf. das Vogelmuster der heiligen Cäcilia (6). Wie tief aber ihre Kunst unter der von S. Vitale steht, ergiebt ein einfacher Vergleich.

Ich habe jedes einzelne dieser Stücke gewissenhaft mit Farbenangabe kopiert und stelle die Skizzen privatim einem etwaigen Interessenten gern zur Verfügung. Nur das wirklich Auffallende sei im folgenden bei den einzelnen Figuren erwähnt. Die Tunikaeinsätze zeigen meist bunte Blattmuster, gekreuzte Linien, Bänder oder dergleichen, die Clavi meist Punkte, kleine Winkel, auch die Wellenlinie. Die Obergewänder sind oft mit Punkten, Kreisen und Quadraten verziert. Besonderes wird noch hervorgehoben werden.

1. Im Haar Gold! Kopf ergänzt? Schöne Brustkonturen. Auch die Rechte verhüllt. Einsatz mit Rankenmuster.

3. Beide Hände verhüllt, Ärmel der Untertunika unsichtbar. Auf dem Obergewand zwischen schwarzen Quadraten kleine schwarze Palmen.[1])

4. Beide Hände verhüllt. Rechts neben der heiligen Agnes erscheint ein „Agnus", ein weisses Lämmchen, den Kopf zu ihr gewandt, mit einer goldenen Schelle an rotem Bande, das sich nach der Jungfrau umsieht, eine anmutige Unterbrechung des trostlosen Einerlei.[2]) Agnellus hat es wohl nicht ohne Absicht mit Anspielung auf seinen Namen darstellen lassen.

5. Die heilige Eulalia, Cäcilia, Lucia, Crispina und Valeria sind die „fünf schönen Jungfrauen", auf die mich ravennatische Damen aufmerksam machten. Es sind wirklich Idealköpfe, die man unserm Künstler gar nicht zutraut. Bei der heiligen Eulalia finden wir noch eine andere Abwechslung: Ihre Füsse stehen umgekehrt als sonst. Der Kopf ist etwas gesenkt und hat einen melancholischen Ausdruck.

6. Die heilige Cäcilia ist fast eine junonische Schönheit. Im Haar sind leichte Goldlichter, auffallend grell die Wangenflecke. Ihre Züge sind streng, stolz, voll herber Jungfräulichkeit. Der Busen ist schlecht gezeichnet. Auf dem Goldkleide scheinen kleine dunkelbraune Vögel als Muster gebildet zu sein.

7. Nicht ganz so schön, etwas älter, ist ihre Nachbarin, die Augenheilige S. Lucia.

8. Kopf leicht gesenkt, ausdrucksvolle Augen, gute Brustlinie. Beide Hände verhüllt.

9. Nun ist aber die Kette der „schönen Jungfrauen" zu Ende. Die heilige Valeria hat einen sehr grossen Kopf und übertriebenen, wenn auch nicht unschönen Gesichtsausdruck. Auf ihrem Einsatz findet sich die „ravennatische Rose".[3])

---

[1]) 1 und 3: Märtyrerinnen von Aquileja, 2: von Antiochien. cf. p. 187, Anm. 3.

[2]) 4 und 6: römische Märtyrerinnen, 5: Barcelona. Ciampini lässt das Lämmchen fort. Montault (p. 82) sagt absichtlich für Glöckchen: „bulle d'or". Es ist aber eine deutliche Schelle.

[3]) Gemahlin des heiligen Vitalis, Mutter der Zwillinge Gervasius und Protasius.

10. Hässlich; beide Hände verhüllt. Kleine Inschrift.[1])

11. Blödes Lächeln. Kleine Inschrift.

12. Zu lange Nase. Beide Hände verhüllt.

13. Angenehme Erscheinung. Bei dieser Figur sehen wir eine der drei systematischen Zerstörungen an den ravennatischen Mosaiken, vielleicht aus Aberglauben: Ihre rechte Hand ist sehr sauber herausgebrochen worden, so dass man erst bei genauem Zusehen die Lücke erkennt. Wir haben eine solche Zerstörung schon bei S. Vitale p. 116 konstatiert, wir werden sie noch auf einem Fragment des Museums feststellen können. Hier ist eine Frucht, dort ein Auge entfernt worden.[2]) cf. p. 25.

14. Augen erhoben, Nase hässlich. Beide Hände verhüllt.

15. Hübsch, Nase zu scharf schattiert, sympathisches, durch die nach rechts gerichteten Augen ausdrucksvolles Gesichtchen. Beide Hände verhüllt. Von jetzt ab haben alle Gesichter scharfe Wangenflecke.

16. Hässlich. Beine wie 5. Clavi fehlen.

17. Auf dem Obergewand karminfarbenes und grünes Palmenmuster.[3])

18. Mund verzeichnet.[4])

19. Brauen schön geformt, linkes Auge falsch gezeichnet, sonst angenehm. Beide Hände verhüllt.

20. Stupides Gesicht.

21. Typ erinnert an die „schönen Jungfrauen". Beide Hände verhüllt.[5])

22. Zu grosse Augen.[6])

Zum Schlusse will ich noch bemerken, dass wir die heilige Eugenia, Cäcilia, Eufemia, Daria, Perpetua und Felicitas in S. Pietro Crisologo wiederfinden werden.

2.

Der Prozessionsstreifen der Südwand.

Der Goldgrund, der grüne Boden mit seinen (goldstieligen!) Blumen, die Palmen sind hier genau wie auf der Nordwand

Wir beginnen wieder die Beschreibung von der Apsis aus.

Hier sehen wir eine der Nordwand analoge Darstellung: Den erhöhten

[1]) Über die heilige Vincentia wissen wir nichts.

[2]) Wahrscheinlich die mit Cyprian zusammen in Nicomedia getötete Märtyrerin.

[3]) Es giebt drei Märtyrerinnen Paulina. Zum Palmenmuster cf. p. 130.

[4]) S. Victoria, drei Heilige dieses Namens.

[5]) Wohl nicht Savina, sondern die berühmte römische Märtyrerin Sabina.

[6]) Römische Märtyrerin.

Christus zwischen vier Engeln thronend. Über die Gestalt des Erlösers hat Kraus in seiner akademischen Antrittsrede „Über Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie etc.", Freiburg i. B. 1879, cf. p. 53 f., eine spezielle kleine Monographie gegeben. Er sagt darin, dass ein Teil des Mosaikes zu Ciampinis Zeiten (daher dessen mangelhafte Abbildung l. c. II. t. III) durch die Orgel verdeckt gewesen sei, daher Christi Gestalt auf der Tafel Ciampinis halbiert. In Wirklichkeit sei der grössere Teil des Mosaikes alt, restauriert sei an der Figur des Herrn vom linken Schulterblatte an die ganze linke Seite, einschliesslich der auf dem Schoosse ruhenden linken Hand bis nahe an den rechten Fuss.

Schnaase (l. c. III. 2. p. 191. 204) und Lübke (Geschichte der italienischen Malerei, p. 46) halten die Christus- wie die Madonnenscene für älter als Agnellus' Epoche. Cavalcaselle (Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe I. p. 9. 30 f.) und Richter (l. c. p. 69) finden im Christustyp eine grosse Verwandtschaft mit dem in der Katakombe S. Pietro e Marcellino bei Rom (Garrucci II. t. 58), die Kraus nicht anerkennt.

Kraus hat mit der Beobachtung der Rekonstruktion unbedingt recht. Auch Montault hat diese Bemerkung bestätigt (p. 91).

Wie ist nun Christus dargestellt? Wir sehen einen sympathischen Kopf mit dunkelbraunem, auf die Schultern herabfallendem Haare und dunkelbraunem Bart, grossen dunkelbraunen Augen und majestätischen Zügen. Der Goldnimbus und das Kreuz in ihm sind rot umrandet. In den drei Armen des Kreuzes liegt je eine runde blaue und eine eckige grüne Gemme mit Perlen. Die Rechte Christi ist im Redegestus erhoben, die Linke mit dem merkwürdigen goldenen Gegenstand spätere Ergänzung. Der Heiland trägt ein purpurbraunes Pallium und eine ebensolche Tunika mit Goldclavus, an den Füssen schwarze Sandalen. Der Thron, auf dem er sitzt, ist ebenfalls stark ergänzt, was schon daraus erhellt, dass nur beim rechten Pfosten Perlmutter angewandt ist. Der Schemel ist goldig mit dem üblichen Perlenrande, die Pfosten desgleichen, der Sitz wie der Schemelrand. Das Kissen zeigt dunkle Zinnoberfarbe, die Pfosten der Lehne sind geschweift (auch hierbei die spätere Überarbeitung sichtbar, da sie sich nicht entsprechen), ihr Schmuck wie gewöhnlich. An ihrem oberen Ende ragen zwei goldbraune Pinienzapfen. Der Stoff der Lehne ist wieder grün — die rechte Seite zeigt hellere Farbe als die linke.

Den Thron umstehen vier Engel, die genau so gebildet sind wie die der Nordseite. Die beiden rechts sind wohl völlig ergänzt.

Dem Weltrichter naht sich nun von rechts die Prozession von 26 Heiligen. Der erste, als (sanctus Mart)INVS bezeichnete ist völlig restauriert. Alle andern

tragen (mit einer Ausnahme) weisse Tunika mit dunkeln Clavi, weisses Pallium mit dunkeln Calliculi[1] und schwarze Sandalen. Sie tragen Blätterkronen mit Gemmen[2]) geschmückt von mannigfaltiger Ausführung und sind in ruhiger Schrittstellung. Ihr Nimbus ist goldig, rot und weiss umrandet.

Bei ihrer genaueren Beschreibung gilt dasselbe, wie bei dem Jungfrauenstreifen, auch haben wir die bei der mittleren Zone angewandten Abbreviaturen wieder gebraucht. Ihre Namen lauten ausser dem schon erwähnten: CLEMIS, SYSTVS, L(a)VRENTIVS, YPPOLITVS, CORNELIVS, CYPRIANVS, CASSIANVS, IOHANNIS, PAVLVS, VITALIS, GERVASIVS, PROTASIVS, VRSICINVS, NAMOR, FELIX, APOLLINARIS, SEBASTIANVS, DEMITER, POLICARPVS, VINCENTIVS, PANCR(at)IVS, CRISOGONVS, PROTVS, IA(q)VINTVS, SABINVS. Es ist ihnen meist ein Kreuz und immer die Abbreviatur SCS vorgesetzt. In den Buchstabenformen haben wir im Verhältnis zur Nordwand Veränderungen zu konstatieren: Das A hat eine von unten nach oben gehende Querhasta, das B ist eingeführt, und zwar der obere Bogen kleiner als der untere. Das M hat gerade Längshasten, das neu eingeführte Y gebogen Schräghasten. (Vergleiche das bei Garrucci l. c. über die Namen und Personen Gesagte.)

1. Dass der heilige Martinus an dieser Stelle gestanden hat, unterliegt keinem Zweifel; hiess doch die Kirche nach ihm.

2. S. Clemens. H w, wie Petrus, B w, spärlich. Beide Hände verhüllt. Krone innen gr, nur Reif mit Gemmen. Blättercalliculi.

3. S. Sixtus. W Lockenkrone, B w, spärlich. Hände unverhüllt. Blätterkrone mit gr Gemme, innen r. Zwei R als Calliculi. S. Sixtus ist der zweite Märtyrer seines Namens, daher ihm sein Diakonus

4. S. Laurentius auf dem Fusse folgt. H blo, einfach, spärlicher blo Bartansatz, etwas lächelnder Gesichtsausdruck. Tunika goldig, eine ganz besondere Auszeichnung des in Ravenna[3]) beliebten Märtyrers. Krone s Reif mit Gemmen. Innen gr. Zwei Winkelcalliculi.

5. S. Hippolytus, der mit S. Laurentius im Campo Verano gemeinschaftlich beigesetzte Märtyrer. H hellbr Wulst. B desgleichen. Beide Hände verhüllt. Blätterkrone innen rot. Wir geben nun über die Kronen keine Beschreibung mehr.

[1]) Wunderbar ist es, dass sich Montault die Deutung der Calliculi des heiligen Vitalis, seiner Söhne und des Ursicinus *AΓIO* auf ἅγιος hat entgehen lassen. Natürlich wäre jede Auslegung dieser Zeichen müssige Spielerei.

[2]) Nur S. Clemens und Laurentius ein glattes Diadem.

[3]) cf. die Heiligenfigur des Mausoleums (?) und die dem h. Laurentius durch Galla Placidia erbaute Kirche p. 66f. 86.

6. S. Cornelius. Etwas nach rechts gewandt, Rechte auf der Brust! Petrustyp. Calliculi zwei umgekehrte N.

7. S. Cyprianus. H br, Wulst. B br, spärlich. Hände verhüllt. Calliculi zwei N, eins umgekehrt. Zu seinen Füssen s runde Blume mit Gold.

8. S. Cassianus. In dem nicht weit entfernten Imola berühmt. Petrustyp. Calliculus wie ein Omega.

9. S. Johannes. H blo, Wulst, Ohren zerstört, ohne B. Rechte vor der Brust. Calliculus Oval mit vier Punkten. Dieser und

10. S. Paulus sind die jüngsten Märtyrer des Streifens und hätten (Garrucci) bei chronologischer Anordnung an den Schluss gestellt werden müssen. H wie 9. Calliculus N.

11. S. Vitalis, einer der beiden Hauptheiligen Ravennas. H gra-w, lockig, dicht, ohne Wulst, gra-w spärlicher B, hat unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Typ in S. Vitale. Hände verhüllt. Calliculi zwei A. Zu seinen Füssen w-s runde Blume. Es folgen seine beiden Zwillingssöhne:

12. S. Gervasius (Garrucci liest: GERBASIVS). Br Lockenkrone, bartlos, seinem Vater ähnlich. Hände verhüllt. Zwei Winkelcalliculi (Gamma?). cf. p. 93.

13. S. Protasius. Ähnlich dem Zwillingsbruder. Blo Corona, bartlos. Calliculi zwei I. cf. p. 92.

14. Ursicinus, ein ravennatischer Märtyrer. Dass er den 13. und S. Apollinaris erst den 16. Platz nach dem heiligen Martin einnehmen, ist für Garrucci ein Beweis, dass die Mosaiken noch in der arianischen Epoche vor Agnellus entstanden sind, der sicher den heiligen Apollinaris gleich hinter den Titelheiligen der Kirche hätte setzen lassen. Dunkelbr Corona, spärlicher dunkelbr B. Calliculus wie 9.

15. S. Nabor (M für B gesetzt. Wie B ersetzt wird, sahen wir schon bei der Nordwand p. 184). Unmögliche Beinstellung! Krone wie öfter, ziemlich in der Luft schwebend. H br-blo, Wulst. Ohne Bart. Hände verhüllt. Calliculus H. Er steht mit seinem Mitmärtyrer

16. S. Felix zusammen. H blo, Wulst; B blo. Calliculi zwei L mit drei Punkten darüber.

17. Nun erst folgt S. Apollinaris. H w, Wulst. B w, lang, spitz, ähnlich dem Typ von Apollinare in Classe (p. 205). Calliculus A mit geringelter Querhasta.

18. S. Sebastianus. Wie 17, aber B rund. Rechte verhüllt. Drei (!) Calliculi wie 9.

19. S. Demetrius. H blo, Wulst. Ohne B. Hände verhüllt. Calliculi zwei I. Der salonikiotische Märtyrer, *μεγαλομαρτυρ*.

20. S. Polycarpus. H wie 17. B sehr spitz. Calliculi zwei C.

21. Es folgen nun fünf römische Märtyrer. S. Vincentius. H blo Wulst, bartlos. Hände verhüllt. Calliculi zwei A wie 17.

22. S. Pancratius. Hohe Stirn, H dunkelbr, B fehlt. Hände verhüllt. Calliculi zwei L.

23. S. Chrysogonus (seltsame Orthographie, wie auch sonst, cf. Garruccis Beobachtungen). H dunkelbr Lockenwulst, B br, spärlich. Calliculi zwei I.

24. S. Protus, mit S. Hyazinthus zusammen wie 15, 16. H blo Wulst, ohne B. Hände verhüllt. Zwei Calliculi ähnlich dem griechischen Phi.

25. S. Hyazinthus wie 24. Calliculi zwei C.

26. S. Sabinus, Bischof von Spoleto (nach Garrucci, weil Tonsur und Bart). H und B gra, wie Petrus. Calliculi zwei T.

Man hat aus den von uns gegebenen Details dieser Süddarstellung manche Unterschiede mit der Nordwand ersehen. Bemerkt soll noch werden, dass hier (bis auf Christi später zugefügten Thronpfosten) kein Perlmutter vorkommt, dass in den derberen Gestalten das männliche Geschlecht gut zum Ausdruck kommt; dass die Figuren überhaupt naturwahrer sind, als die der Nordwand. Vielleicht haben verschiedene Künstlerhände die beiden Zonen gefügt; dann hätte sich der Meister der Südwand, der etwas älter erscheint, mehr den Traditionen oder Entwürfen (p. 135) des gothischen Meisters (Reihenfolge der Heiligen!) angeschlossen. Doch wird sich Genaueres nicht konstatieren lassen, wie die schwankenden Meinungen der Forscher zeigen.

H.

Das Justiniansmosaik.

Durch einen glücklichen Zufall ist uns das im Liber pontificalis (cf. unsere Einleitung zu diesem Kapitel p. 134) erwähnte Porträt des Kaisers Justinian (so viel ich sehe, von Montault zum erstenmal p. 93 publiziert; Garrucci liess es fort, da es nur historischen Wert hat) erhalten geblieben. Es wurde einst von der Orgel verdeckt und findet sich jetzt seit 1863 in Marmorfassung im nördlichen Seitenschiff.

Auf Goldgrund sehen wir den greisen Kaiser im Brustbild dargestellt. Sein Haar ist grau meliert, seine Augen blicken müde, um seine Mundwinkel zuckt ein feines Lächeln, sein Antlitz ist voller als das in S. Vitale, er hat sogar ein Unterkinn. Die grossen Augen aber sind noch dieselben, ja, die Ähnlichkeit der beiden Kaiserporträts ist unverkennbar. Ein goldener Nimbus, das königliche Abzeichen, in rotem Ringe, der mit 21 Perlmutterperlen geschmückt ist, umgiebt das gekrönte Haupt. Sein Diadem ist goldig mit roter Gemme in

der Mitte, vielen kleinen grünen Gemmen und weisser Perle. Am Haare hangen je zwei Perlentropfen an grünen Steinchen. Seine Chlamys ist dunkelpurpurn mit einem Teil des viereckigen goldenen Einsatzes, in dessen Innerem ein roter Fleck in verschiedenen Nuancen sichtbar wird. Die Spange, die sie auf der rechten Schulter hält, besteht aus einer grossen Perle, einem roten Ringe mit acht kleinen um eine grosse Mittelperle und drei Perlentropfen. Der obere Teil des rechten Ärmels, von dem unten noch ein weisses Stück vorhanden, zeigt ein goldenes Stück mit grünem Kreis, einen grünen und einen kleineren goldenen Streifen.

Interessant ist, dass alle Perlen, ausser den Perlentropfen, aus Perlmutter gebildet sind. Das ist so echt justinianisch, dass wir in diesem Porträt sicher das im Liber pontificalis erwähnte vor uns haben, also das zweite zeitgenössische Porträt des Kaisers. Die Fleischwürfel sind kleiner als die übrigen.

Wir sind ungewiss, ob wir es dem Meister oder einem der Meister der untersten Zone zuschreiben sollen. Der Porträtist von S. Vitale hat es kaum gefertigt; dafür spricht nicht allein der Unterschied in der Grösse der Würfel, sondern auch manches andere in der Technik (so sind z. B. die Perlentropfen in S. Vitale auch aus Perlmutter gebildet), wie auch die ganz andere Glorie. Ich möchte es am liebsten dem Meister der „schönen Jungfrauen“ zuschreiben, da seine starre Technik und seine Anwendung des Perlmutters ebenso dafür sprechen, wie der idealisierende Zug in dem Porträt.

Das arianische Baptisterium.

Allgemeines.

Neben der Kirche der heiligen Theodora (jetzt S. Spirito) liegt ein kleiner Rotundenbau, der heute S. Maria in Cosmedin (cf. Garrucci p. 50) genannt wird, ursprünglich aber die Taufkapelle der Arianer war. Der Ketzerkönig Theoderich hat sie für die Gläubigen seiner Sekte erbaut, der Bischof Agnellus, dessen für die Kunsthistorie so unglückliche Hand wir schon in S. Apollinare nuovo gespürt haben, hat sie dem katholischen Kult zurückgegeben. (Lib. pontif. Vita S. Agnelli cap. 2.) Soweit wäre die Datierung, die den Bau der Kapelle mit Sicherheit vor das Todesjahr des Königs, 526, setzen muss, ganz einfach, wenn nicht in der Frage nach dem Alter des Kuppelmosaiks, des einzigen bildlichen Schmuckes dieses kleinen Raumes, Schwierigkeiten gefunden worden wären. Das Mosaik ist nämlich bis auf wenige Ergänzungen, besonders aber in seiner Taufdarstellung Christi noch ganz ursprünglich. Nun will man in dieser Darstellung ein Moment gefunden haben, das ganz deutlich die alte Dreieinigkeit proklamiert, was im entschiedenen Gegensatze zum Arianismus gestanden hätte. (So Ciampini p. 69, Montault p. 46 f. u. a.; Garrucci [p. 518 mit p. 549 verglichen] schwankt.)[1] Dann ginge die Herstellung des Mosaikes wieder auf Agnellus herunter, wozu aber der Bericht und manches andere nicht passen will. Wir werden sehen, dass einerseits die Idee der Dreieinigkeit durchaus nicht pointiert ist, sondern nur so ausgedrückt ist, wie es bei der Darstellung selbst unvermeidbar war; wir werden ferner sehen, dass die ganze Dekoration der Kuppel nur eine platte Kopie der Kuppel des alten Baptisteriums ist, aus der sie fast alle ihre Motive einfach übernommen hat (so auch Kraus, G. d. ch. K. I. p. 432 f.), dass überhaupt die

[1]) Über die sog. *ετοιμασια* und die Schlüssel Petri wird unten p. 197 gesprochen werden.

arianischen Künstler, wie wir es schon in S. Apollinare nuovo gefunden, durchaus auf dem Boden der römischen Tradition standen. Es bedarf daher kaum der Ausflucht Montaults, der das Mosaik, wie ich, unter Theoderichs Regierung setzt, dass der Arianismus der damaligen Zeit, was bisher den Historikern entgangen sei, damals schon in vollstem Verfalle war und die Geister nicht mehr beschäftigte (p. 47).

Wir nehmen also für die Datierung die Zeit Theoderichs in Anspruch, d. h. einige Zeit vor 526.

Hatten wir aber in dem andern Meister des Königs, dem „Gothen" von S. Apollinare nuovo, eine grosse, originelle Kraft gefunden, so können wir in dem Meister unseres Mosaikes nur einen sehr geringen Kopf konstatieren, der fast ganz unselbständig arbeitete, daher wir ihn nur „den Nachahmer des orthodoxen Baptisteriums" nennen können.

Sein Werk zerfällt in zwei Teile, den Mittelkreis und den Aussenring der Kuppel.

1.

Das Werk „des Nachahmers des orthodoxen Baptisteriums".

a) Der Mittelkreis der Kuppel.

Glatter Goldgrund bedeckt den Mittelkreis der Kuppel, der Nachahmer hat das grosse Vorbild durch Pracht übertrumpfen wollen. Fast bis zur Mitte des Bildes steigen die hellblauen, weiss gewellten Fluten des Jordan und umspülen rechts gelbgrüne, braune und dunkelgrüne Felsblöcke. In der Mitte steht der völlig nackte, fast knabenhaft erscheinende Christus bis unter den Nabel im Wasser. Seine Arme sind dicht an den Leib gelegt, die Durchsichtigkeit ist nach dem Vorbilde glücklich kopiert. Natürlich hat ihm der prüde Garrucci wieder einen Schurz gegeben (t. 241. 1). Der Heiland ist bartlos (so Garrucci; Ciampini II. t. 23 bildet ihn bärtig ab, Montault p. 40 spricht von keimendem Barte) mit langweiligem, geistlosem Ausdruck und grossen, etwas starren Augen. Sein braunes Haar (Nazarenertour nach Montault) ist gescheitelt und fällt auf die Schultern herab. Die Schultern sind schmal, eine gewisse Anmut liegt nur in der linken Seitenlinie der Brust, eine Ahnung des Atmens. Sein Nimbus ist ein einfacher dunkelroter (? so Montault. Ich habe in der dunkeln Farbe kaum Rot erkennen können) Ring auf dem Goldgrunde . . . . . . so hätte ihn Bischof Agnellus sicher nicht bilden lassen! Über seinem Haupte scheint sich eine abscheulich plumpe Taube wie ein Stossvogel auf ihn herabstürzen zu wollen. Sie

hat einen dicken Kopf, der mehr an eine Eule erinnert. Aus ihrem roten Schnabel geht ein hellblaugrauer Strahl mit weissen Tropfen auf Christi Haupt, den ich für Wasser halte (so auch Richter, während Strzygowski [cf. das orthod. Bapt. p. 74 f.] von einem Hauche spricht), so dass also das Symbol des heiligen Geistes, und nicht Johannes, der nur die Hand auf Christi Haupt legt, die Taufe vollzieht.[1])

Inwiefern aber soll dies nun eine Darstellung der Dreieinigkeit sein? Hinderte denn die Arianer, anzunehmen, dass Christus durch Gottes Geist zum Lehramt ausgerüstet worden sei, auch nur irgend etwas in ihrer „Ähnlichkeitslehre"? Wo liegt denn hier der Ausdruck der Gottesgleichheit Christi? Die Darstellung setzt allerdings Gottvater, den heiligen Geist und Christus voraus, aber durchaus kein pointiertes Dreieinigkeitsverhältnis der drei Personen. Ausserdem wolle man doch nicht vergessen, wie abhängig der Künstler von der Darstellung des alten Baptisteriums war.

Der auf den Felsen stehende Täufer ist eine klägliche Figur, eine Karikatur seines Vorbildes. Sein Kopf, etwas im Halbprofil, zeigt noch nicht ganz das starre En face der späteren Zeit, aber eine sehr glückliche Kunst können wir in dem gedankenlosen braunbärtigen Haupt durchaus nicht finden. Ein sehr gezacktes, wie zerfetztes, braunes Leopardenfell (nicht Kamelsfell, wie Montault p. 42 will, denn die geringelten Flecken sind sogar auf seiner Abbildung p. 41 sichtbar) bildet den Stoff seiner aufgeschürzten Tunika. Er legt die Rechte, wie schon bemerkt, auf Christi Haupt, in der Linken hält er einen kühn geschweiften Hirtenstab (pedum), wahrscheinlich nach der Darstellung des alten Baptisteriums, in dessen modernem Kreuze noch die Spur der Erinnerung daran liegt, nach Montault als „Führer des auserwählten Volkes". Um dem Leser eine Vorstellung des total verzeichneten, unangenehm gekrümmten Körpers zu geben, soll bemerkt werden, dass sich die Innenlinien seiner Lenden, wenn man sie sich unter dem Leopardenfell fortgesetzt denkt, nicht etwa in seinem Schosse treffen würden, sondern erst ausserhalb des ganzen Rundes. Die Pose der verrenkten Beine ist überhaupt eine höchst unglückliche, als wären sie verkehrt eingeschraubt

Etwas erquickender ist der Flussgott Jordanus links. In seinem nackten Oberleibe liegt noch eine Ahnung von Anatomie. Er sitzt höchst unmotiviert im Rund vor dem Wasser (schon Johannes steht perspektivisch völlig falsch und müsste bei seiner Geste mit der Rechten von den Felsen nach hinten herunterfallen), sein Unterleib und die Beine bis auf den rechten Fuss sind in

[1]) cf. das p. 75 Anm. 2 (orthod. Bapt.) zu der Taufscene im Kloster Daphni Gesagte.

ein dunkelgrünes, an die Farbe des Wassers erinnerndes Gewand mit goldenen Falten gekleidet, unter dem noch am Unterleib der schmale Streifen eines orangefarbenen Kleidungsstückes sichtbar wird. Die Linke ist staunend (nicht um die Augen vor Blendung zu schützen, wie Garrucci p. 50 will, denn dazu wäre sie viel zu niedrig) erhoben (so auch Montault u. a.), die Rechte „schultert" ein Schilfrohr; hinter ihm liegt seine braune und goldene Urne. Aber ein einziger Zug ist an dem alten Flussgotte, den Ciampini trotz der richtigen Beobachtung seines Hauptschmuckes für Mose hielt (p. 77), der unserm Künstler eine Spur von Originalität sichert, da er in der gesamten christlichen Kunst einzig dasteht: Aus dem Haupte wachsen zwei nach innen gerichtete mennigrote Krebsscheren.

Das ist eine sehr auffallende Erscheinung. Mit Recht citiert Montault (p. 42 Anm.) Virgil (Georg. 9. 371): „Et gemina auratus taurino cornua vultu | Eridanus" und (Aen. 8. 77): „Corniger Hesperidum fluvius regnator aquarum", um zu belegen, dass die Antike ihre Flussgötter mit Hörnern versah. Als reifstes Bild dafür kann wohl die rotfigurige Vasendarstellung mit dem Achelous gelten (Archäol. Zeitung 1862. t. 168. u. a. a. O.), auf der Herakles dem als gewaltiger Stier mit Menschenhaupt erscheinenden Flussgott bereits eins der riesigen Hörner abgebrochen hat, um dem Halbtiere mit dem melancholischen Auge den Todesschlag zu versetzen. Aber sicher mit Unrecht sagt Montault (ib.), es sei ganz gleichgültig, ob der Jordanus Stierhörner oder Krebsscheren trage. Das ist denn doch eine gewagte Behauptung. Dann wäre es ebenso gleichgültig, ob Ares eine Lanze oder ein pedum trüge. Denn im Embleme des Stieres, das auch Königsköpfe (Alexander der Grosse) ziert, ist wohl die gewaltige Kraft des Mannes ausgedrückt, beim Flussgotte die Gewalt des Wellenstrudels, dagegen personifizieren die Krebsscheren höchstens den Reichtum an Wassertieren in den Fluten des Stromes. Krebsscheren aber sind in der Antike durchaus nicht häufig. Das Kgl. Museum in Berlin besitzt eine Vase in Form einer prächtigen Hummerschere, ich kann mich aber nicht entsinnen, als Kopfschmuck von Flussgottheiten oder Meerkentauren diese seltsamen Fangwerkzeuge der Panzertiere gesehen zu haben. Daher zögert auch Fleury in der Qualifizierung der Jordaneskrone. Interessant aber wird hierfür ein 1845 in Wien aufgedecktes Mosaik, das den Okeanos mit buschigem Barte und zwei Hummerscheren an der Stirn darstellt. (Congrès arch. de France, séances tenues à Vienne. 1879. p. 20.) Das wäre eine gute Parallele für unsern Jordanus. Aber Wien weist uns nach dem Norden — sollte dies Motiv germanischen Ursprunges sein? Auffallend bleibt immer die rote Farbe der Scheren, denn der Krebs hat schwarze, der Hummer stahlblaue, mit Orange gezierte Zangen,

die nur beim Kochen rot werden. Das Rot spielt auf dem Kopfe unserer deutschen Wassergeister in der Volkssage eine gewisse Rolle: Man denke an das Scharlachkäppchen des Wassernix! (Vgl. z. B. Niederlausitzer Volkssagen von K. Gander, Berlin 1894. Dort p. 52 wird ein roter Anzug des Wassernix erwähnt, p. 53 f. rote Blasen, die er aufsteigen lässt, p. 56 eine rote Zipfelmütze.) Vielleicht ist unsere, auf germanischen Ursprung dieses Motivs des arianischen Mosaicisten gehende Erklärung darum berechtigt, weil in dieser Darstellung ein Unikum in der christlichen Kunst festzustellen ist — übrigens auch fast der einzige originelle Gedanke unseres nachahmenden Meisters.

Umgeben wird das ganze Rundbild von einer goldenen, auf Rot liegenden Blätterguirlande (wohl Lorbeer, so auch Montault p. 40, der darin den durch die Taufe bewirkten Sieg über die Sünde sieht), welche wieder von zwei Borten eingeschlossen ist. Ihre Farben sind von innen aus Silber (?), Hellblau, Dunkelblau. Das Silber wäre sehr auffallend, da es sonst in diesem Raum nicht wieder zur Anwendung gekommen ist.

b) Der Ring der Kuppel.

Auf dem Goldgrunde des das Mittelrund umzirkenden breiten Ringes hat der „Künstler“ die beiden Ringe des alten Baptisteriums kombiniert. Wir sehen (über der Taube) einen Thron, dem die zwölf Apostel ihre Ehrfurcht bezeugen. Der Grund ist grün, elf Palmen (in denen Montault p. 45 „bekanntermassen“ die Symbole der Apostel sieht — es sind aber eben leider nur elf) wachsen darauf. Ihr Stamm ist grünblau, ihr Wulst gelb, ihre Blätter braun, goldig und grün; sie tragen je zwei rote Fruchttrauben. (Die Palmen hinter Petrus, Paulus und seinem Nachbar scheinen mir spätere Ergänzung zu sein.) Sie sind den in S. Apollinare nuovo nicht unähnlich, entstammen sie ja doch auch fast derselben Zeit. (cf. p. 182.) Zu Seiten des Thrones wachsen Stauden mit roten Blumen.

Der Thron stellt, wie Kraus mit Recht bemerkt (p. 432), die sogenannte Etimasia (*ἑτοιμασια του θρονου*) dar, einen mit den Emblemen Christi belegten Sessel. (Kraus ib. I. p. 202 f.) Kraus weist den Gedanken Richters (p. 47), dass diese speziell byzantinisch sei, klar und scharf zurück. Sie kommt bereits auf einem tusculanischen Sarkophag (De Rossi, Bullett. 1872. p. 123 f. t. 6) und auf einem geschnittenen Steine (circa 400. Corp. Inscr. Graec. n. 9080) vor, ebenso aber in unserm doch sicher nicht „byzantinischen“ alten Baptisterium, woher sie dieser Meister einfach kopierte. Dass die Kunst des Ostens sie besonders gern darstellte, ist eben noch lange kein Beweis für den östlichen Ursprung. Und nun gar wie Richter zu schliessen, die Ikonographie der „Gothen“ sei wesentlich

byzantinisch, ist durch nichts berechtigt. Unser Thron ist goldig, mit weissen Perlen und roten, grünen und blauen Edelsteinen belegt. Auf seiner weissen Decke liegt ein schwellendes Purpurkissen mit zwei Goldstreifen. Die Lehne besteht aus vier hellblau drapierten Stäben. Vor dem Kissen steht ein goldenes, mit Gemmen besetztes lateinisches ausladendes Kreuz, um dessen Arme ein Purpurtuch gelegt ist. (Wie es Montault p. 45 „weiss“ nennen kann, wogegen schon seine eigene Abbildung p. 44 spricht, ist mir nicht klar.) Hübsch ist Garruccis Gedanke, der darin das Schweisstuch sieht — aber hätte man das nicht lieber weiss dargestellt? Ich glaube eher, wie Christus in dieser Epoche auf allen Mosaiken den Purpurmantel trägt, ist auch sein Symbol, das Kreuz, mit diesem Königsabzeichen dekoriert worden. Das ist wiederum eine Spur von Originalität unseres Meisters. In dem Throne Gottvater sehen zu wollen, der mit der Taube, die ja zum Throne überhaupt „Kopf steht“, und dem Kreuze die Dreieinigkeit bilde, halte ich für sehr gesucht. (cf. Montault p. 45.)

Der Apostelstreifen, der umgekehrt (zu Häupten der Mittelgruppe) beginnt, wie im alten Baptisterium, ist nicht mit Inschriften versehen, so dass wir nur drei Typen mit Sicherheit unterscheiden können. Die Apostel tragen die gewöhnliche weisse Gewandung mit Purpurclavi und verschieden gebildeten Calliculi, schwarze Sandalen und mattgraue, nach innen heller werdende, wohl Silber imitierende Nimben, sind also in jedem Teile ihrer Ausstattung in bewusstem Gegensatze zum alten Baptisterium nach dem gewöhnlichen Schema gebildet. Ausser Paulus und Petrus tragen alle in den verhüllten Händen innen rote, mit blauen Gemmen geschmückte Goldkronen. Ihre Formen sind steif, ihre Falten schematisch. Wie in der alten Taufkapelle drehen sich zwei den Rücken.

1. Rechts vom Throne Petrus. Der bekannte weisshaarige Typ, nur etwas jugendlicher als sonst. In den verhüllten Händen trägt er zwei dunkelgraue, mit roten Bändern umschlungene Schlüssel, deren einer einen durchbrochenen Bart hat. Das ist ein sonst römisches Motiv, wie es z. B. auf dem Mosaik von S. Theodoro vorkommt. Die Schlüssel auf dem Triumphbogenmosaik der Lorenzobasilika (578—90) halte ich für Ergänzung, die auch De Rossi (Musaïci III. IV) gegen Garrucci (t. 271) nicht abbildet.[1]) Da das Mosaik von S. Theodoro erst aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts (?) stammt, jedenfalls aber später als das unsrige ist, so dürften die Schlüssel in unserm Baptisterium zum erstenmal in der Mosaikenkunst vorkommen, falls der Schlüssel im Mausoleum unecht ist. Doch sind sie aus weiter unten anzuführenden Gründen sehr verdächtig, spätere Einfügung zu sein. Der Kopf des Petrus, der samt drei anderen kleiner ist als

[1]) cf. meine Dissertation „Die christl. Kunst unter Gregor d. Gr.“ p. 18 Anm. 11.

die übrigen, dessen Nimbus auch mehr dunkelblau ist als die anderen (was ebenfalls von diesen dreien gilt), scheint später ergänzt zu sein. Calliculi ZNZ.

2. Andreas. Grau meliert, Spitzbart geteilt, Augen umrandet (so auch Montault p. 43). Von seinem Kopf gilt dasselbe wie bei 1. Drei blattförmige Calliculi.

3. Jugendlich, bartlos (daher nach Montault, p. 43, Johannes), braunes Haar. Kopf nach rechts gewandt. Calliculi Z, bis, mit Punkten.

4. Dunkelbraunes Haar, ebensolcher geteilter Bart, hübscher, etwas schwächlicher Kopf. Calliculi ⅃, ter, mit Punkten.

5. Desgl. Spärlicher Kinnbart. Tunika scheint ergänzt. Calliculi H, bis, mit Punkten.

6. Wie 5. Übertrieben grosser Blick. Tunika scheint ergänzt. Calliculi schräges Z, bis, mit Punkten.

7. Weisses Haar und Bart. Von hier an stehen die Füsse nach rechts. Calliculi H, bis, mit Punkten.

8. Jugendlich, bartlos, braunes Haar. Calliculi wie 7, ter.

9. Jugendlich, geringer brauner Bart, schöner Kopf. Calliculi wie 7.

10. Weisses Haar und Bart. Matthäus? cf. das alte Baptisterium p. 78 No. 10. Calliculi L, schräg, ter, mit Punkten.

11. Hässliches Gesicht, bartlos, dunkelbraunes Haar. Thomas? p. 78 No. 11. p. 162. cf. 10. Zum Kopfe vergl. 1. Calliculi H, bis.

12. Paulus, dem Petrus gegenüber. Zum Kopfe cf. 1. Brauner, geteilter Bart. (Montault p. 44 taxiert ihn auf ca. 45 Jahre.) In den verhüllten Händen — die rechte sehr hässlich — hält er eine doppelt gefaltete oder zwei Rollen, nach Montault (ib.) seine Briefe.

Wir haben bemerkt, dass gerade die bekannten Typen ergänzt zu sein scheinen — sicher später sind 11 und 12 —, sie sind auch alle hässlicher als die übrigen, die an Idealgesichter erinnern. (Auf dem Goldgrunde sind ebenfalls deutlich spätere Restaurationen sichtbar, ebendasselbe gilt von dem grünen Grunde bei 4, 7 und 9, da ihm dort die Schatten fehlen.) Es ist durchaus nicht ausgeschlossen, dass der Arianer sich nicht an die alten Typen hielt, wie ja die echten Idealköpfe beweisen, und dass dann der bekannte Agnellus bedeutend nachgeholfen hat. Dann werden aber auch die Schlüssel verdächtig.

Unter den Apostelstreifen wird ein gelbes, weiss konturiertes Band sichtbar, dass auch über dem grünen Streifen (ohne diese Konturen) den Übergang zum Golde vermittelt (cf. das Gewölbemosaik von S. Vitale p. 95, a).

2

Die Kunst „des Nachahmers des orthodoxen Baptisteriums“.

Der Meister unseres Werkes gehört dem starrer werdenden Goldgrundstile an. Seine En-face-Köpfe zeigen, dass er später gearbeitet hat als der gothische Meister von S. Apollinare nuovo. Perlmutter ist ihm noch unbekannt. Wir sehen also, dass sich der Übergang zum Goldgrundstile und sein Beginn bereits in Theoderichs Epoche vollzogen haben, denn kein Meister unter diesem Könige kennt noch den farbigen Hintergrund.

Unser Meister ist, wie gezeigt, nur Kopist. Das Beste von seiner Hand sind einige Apostelköpfe. Sonst aber ist alles bei ihm saft- und kraftlos, schematisch, versteinert. Er verdient nicht den Ehrennamen eines Künstlers, er war nur ein Kunsthandwerker, er verhielt sich zur Kunst wie ein Malermeister zum Maler. Seine einzigen originellen Züge sind die Krebsscheren des Jordanes, in deren Wahl wir einen nationalen Gedanken zu finden glaubten, und das Purpurtuch um das Kreuz. Wie wenig er dogmatisierte, haben wir schon gesehen.

Seine Palette ist ärmlich wie seine Komposition. Er zeigt in seinem Werke den Niedergang von Theoderichs Ära.

Anderen Meistern war es aufbehalten, den Goldgrundstil zu einer Art klassischer Vollendung und Reife zu führen, ehe er dem traurigsten Verfall entgegenging: dem Idealisten und Porträtisten von S. Vitale und dem Symbolisten von S. Apollinare in Classe.

S. Apollinare in Classe.

Vor den Thoren Ravennas, meerwärts gewandt, steht eine einsame Basilika, dem heiligen Apollinaris geweiht, der letzte Rest der alten Hafenstadt Classis. Das Meer, das früher bereit war, die Schiffe der Stadt zu tragen, hat sich weit zurückgezogen. Die Mutterstadt Ravenna ist eine Stadt der Toten geworden, ihre Hafenstadt Classis aber ist bis auf dieses Gotteshaus in der Ebene von Reisfeldern und Sumpfboden völlig verschwunden. Seit Ravenna mit dem Untergange des Exarchates seine politische Bedeutung als Nebenbuhlerin Roms verlor, seit die blaue Adria dem Genius des Verderbens dieser blühenden Stadt die Hand reichte und sich schmollend zurückzog, war der Untergang Classes besiegelt. Aber in diesem einsamen Gotteshaus haben wir noch ein Denkmal der versunkenen Stadt, das uns von altem Glanze erzählt, ein Monument, schon durch seinen Bau für die Architektur, durch seine Bischofssarkophage für die Skulptur der christlichen Kunst bemerkenswert, bemerkenswert aber im höchsten Grade für die Malerei durch seine Mosaiken.

Wie aber sind diese zu datieren? Montault p. 59 ff. hat in dankenswerter Weise alle möglichen Quellen zusammengetragen, die ein Licht auf die chronologische Fixierung werfen können.[1]) Zunächst haben wir durch Agnellus im lib. pontif. (Vita S. Ursicini) folgende Nachricht: „iussitque et ammonuit hic sanctus vir (Ursicinus 534—38, Nachfolger des Ecclesius 525—34) ut ecclesia B. Apollinaris ab Juliano Argentario fundata et consummata fuisset.“ Derselbe Autor berichtet uns, dass der Bischof Maximian die Kirche im Jahre 549 geweiht habe, was er durch eine „magnis litteris“ verfasste Inschrift folgenden Wortlautes erfahren: „(Basilicam) B. Apollinaris sacerdotis mandante viro beatissimo Ursicino episcopo a fundamentis Julianus Argentarius aedificavit, ornavit

[1]) cf. De Rossi, Bullett. 3. Serie. 4. Jahrg. p. 116 ff. Garrucci p. 73 f. 90 ff. Léon Palustre, Bulletin monumental 1876. p. 284 f. Kraus l. c. p. 442 ff. Richter p. 102 ff.

atque dedicavit, consecrata vero b. Maximiano episcopo die IX maiarum ind. XII octies P. C. Basilii (junioris)." Die Richtigkeit (bis auf eine geringe Ungenauigkeit des Datums) dieser Inschrift folgt aus einer andern, die Mittarelli und Costadoni (Annal. Camald. Venedig 1755. tom. I. p. 12) an der rechten Seite der Basilika lasen: „In basilica, quam Julianus Argentarius a fundamentis aedificavit, et dedicata ab eodem viro beatissimo die VII idus maiarum ind. duodec. octies P. C. Basili iun." Die Datierung differiert also nur in der Bezeichnung des Tages. In der vita Sancti Mauri im lib. pontif. des Agnellus finden wir ferner berichtet, dass der heilige Maurus in der Mitte des 7. Jahrhunderts „corpus beati Apollinaris, quod dudum in ardica ipsius conditum a Maximiano praesule cum Juliano Argentario fuit, exinde tulit et in medio templi collocavit". Dasselbe besagt die Inschrift inmitten der Basilika selbst: „Stetit arca beati Apolenaris . . . . . a tempore transitus sui usque die qua . . . . . translata est et introducta in basilica, quam Julianus Argentarius a fundamentis aedificavit." In den von De Rossi l. c. ausgelassenen Worten differiert die Inschrift vom Texte des Agnellus, da sie die Translation des heiligen Körpers dem Maximianus, also um ein Jahrhundert später, zuschreibt. Sie ist aber, Agnellus gegenüber, sekundärer Natur, da ihre Paläographie beweist, dass sie bedeutend jünger ist als das Faktum, das sie angiebt.

Für uns folgt also aus den Quellen unzweifelhaft, dass die Basilika unter dem Episkopat des Ursicinus, d. h. zwischen 534—38, durch den uns schon aus S. Vitale bekannten Julianus Argentarius erbaut und ausgeschmückt sei, und dass sie Maximian im Jahre 549 geweiht habe, dass ferner, was uns hier weniger wichtig ist, der Leichnam des heiligen Apollinaris etwa ein Jahrhundert später vom heiligen Maurus aus der bisherigen „ardica" in die Mitte des Gotteshauses überführt worden sei.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Mosaiken verschiedenen Epochen angehören. Aus der Zeit des Julianus Argentarius stammt sicher noch das Conchamosaik, die andern aber sind später. Da wir, wie später gezeigt werden wird, an der einen Seite der Apsis das Bild des Bischofs Reparatus finden werden, so werden wir einen Teil der Gemälde erst unter dessen Regierung 672—77 anzusetzen haben. Der lib. pontific. in der Vita Reparati berichtet darüber: „. . . et iussit, ut eorum (imperatorum? Kraus l. c.) effigies et suam in Tribunali Cameris b. Apollinaris depingi et variis tesellis decorari ac subter pedibus eorum binos versus metricos describi continentes ita: ‚is igitur socius meritis Reparatus ut esset, aula novos habitus facit ut flagraret[1]) per aevum.' Et

[1]) So Kraus. Garrucci l. c.: „fecit flagrare."

super caput Imperatoris invenies ita: Constantinus maior Imperator Heraclii et Tiberii . . . . Imperator." Garrucci schlägt für den unwahrscheinlichen Anfang (doch s. u.) des Distichons mit „igitur" die Lesart vor: „Eximiis igitur meritis Reparatus ut esset etc." Wir werden auf das Bild noch eingehend zurückkommen.[1]) Vorläufig nehme man unsere Zuweisungen auf die verschiedenen Meister hin. Wir teilen die Mosaiken ein in das Werk des „Symbolisten": die Concha, und das des „zweiten Nachahmers von S. Vitale":[2]) den Triumphbogen mit seinen Seitendarstellungen, die Fensterwandung der Apsis und die Seitendarstellungen der Apsis. Das Werk des ersten Meisters, der unserer Ansicht nach (gegen Kraus p. 444) zu den „Grossen" von Ravenna gehört und ihren Kreis als siebenter abschliesst, liegt zwischen den Jahren 534—38, das des zweiten, eines kläglichen Kopisten unerreichter Vorbilder, zwischen 672—77. Wir werden sogar noch spätere Arbeiten darin erkennen.

A.

Der Symbolist von S. Apollinare in Classe.

I.

Das Werk des Symbolisten.

Wir beginnen mit dem Werke des Symbolisten, dem grossen Mosaikgemälde der Concha, auf dem wir unter goldenem Grunde eine eigenartige Landschaft erblicken. Eine grüne Grasfläche in verschiedenen Nuancen erhebt sich fast bis zur Hälfte der Gesamthöhe des Bildes, eine eigenartige Stimmung hervorrufend. Am unteren Rande sehen wir zwölf Schafe, auf jeder Seite sechs, nach der Figur des Heiligen in der Mitte zuschreiten. Ihre Vorderfüsse stehen ziemlich ruhig, ihre Hinterfüsse schreiten dagegen stark aus. Derbe, schwarze Konturen umziehen das weisse Fell, die nur bei den Schwänzen der ersten fünf Schafe rechts, von rechts aus gezählt, vergessen sind. An dem linken Rande sind zwei Schafe völlig restauriert (daher sie Garrucci nicht abbildet), aber auch das dritte zeigt Spuren der späteren Rekonstruktion. Zwischen den Schafen wachsen weisse Lilienstauden, zwischen ihren Beinen stehen je zwei Stauden der

[1]) Garrucci erwähnt eine Handschrift, die früher im Klosterarchiv von Classe lag und von Ciampini noch benutzt wurde, deren Verfasser der Camaldulensermönch Vital Aqueduc war. Darin heisst es, Reparatus sei auch der Schöpfer des Conchamosaikes mit der Inschrift XIDVC gewesen. Das ist aber sicher ein Irrtum, wie wir bald sehen werden. Allerdings hat Reparatus an dem vollendeten Mosaik herumgepfuscht.

[2]) Der erste war in Pietro Crisologo thätig.

uns bereits aus S. Vitale bekannten „ravennatischen Rosen". Dieser Lämmerstreifen bildet die untere Region der Grasebene. In der Region darüber liegen Steinblöcke von grauer, gelber, grüner und weisser Färbung, und auf dem felsigen Terrain ragen Bäume, sprossen Stauden, blühen Blumen. Unter den Bäumen erkennen wir vier Cypressen, deren eine schon Beeren trägt, sechs Pinien, neun kleine Ölbäume, acht grosse (davon aber zwei auf der linken Seite völlig zerstört und zwei auf der rechten teilweise ergänzt sind), deren Kronen schon in den goldenen Himmel hineinragen, und zwei kleine Bäumchen, die vielleicht Lorbeer oder junge Eichen darstellen. Unter dem üppigen Blumenflor ist häufig die „ravennatische Rose" vertreten. Eine andre, kreisrunde, aussen weisse, bisweilen blau gestreifte, innen rote Blüte scheint eine Aster zu sein, einmal hat sich auch eine weisse Marguerite entfaltet, und einmal sehen wir an einer Staude von drei Blättern zwei merkwürdige braune herzförmige Blüten an wellenlinigen Stengeln, deren eigentümliche Form vielleicht Orchideen darstellt (cf. p. 113). Häufiger wieder sind Maiblumenstauden ohne Blüten, manchmal auch hellblau gefärbt. Auf zwei Steinen links findet sich eine weisse, blumenartige Zeichnung, aber die Landschaft ist nicht nur mit den Kindern der Flora belebt, sondern „buntes Gefieder" bewegt sich allüberall. Rechts flattern drei weisse Tauben, während sich eine vierte niedergelassen hat, ebenso sehen wir drei braune, zoologisch kaum bestimmbare Vögel, eine Wachtel und zwei Papageien, von denen der eine, schon auf dem Goldgrunde, an einer Staudenfrucht pickt. Links, wo die Landschaft stark zerstört ist, sind nur zwei Papageien und eine sehr überarbeitete Taube erhalten. Über die Deutung der Landschaft werden wir sprechen, wenn wir das ganze Bild deuten. Hier soll nur die Frage erörtert werden, woher der Meister das Motiv derselben genommen hat.

Zunächst kann ich dem Urteil von Kraus (p. 444) durchaus nicht zustimmen, der sie „recht dürftig und arm" nennt. Neunundzwanzig Bäume, wenn sie auch nicht allzugross sind, kann man doch nicht dürftig nennen. Es unterliegt kaum einem Zweifel, dass der Meister an die berühmte Pineta (so auch Kraus) bei Ravenna gedacht hat, jenen Urwald mit seinen Schirmpinien, seinen wundervollen Blumen, unter denen ich allein vier Orchideen fand — es mögen aber noch mehr sein —, seiner reichen Vogelwelt, in der der bekannte Wetterprophet „Fischer Martin", der Eisvogel, eine so bedeutende Rolle spielt. Die Pineta ist aber durchaus nicht an allen Stellen Urwalddickicht mit hochragenden Bäumen, sie hat auch viele Wiesengründe, von kleinen Quellen berieselt, mit giftigen Schlangen belebt, wo junger Baumwuchs in grösseren Zwischenräumen grünt. Solche Pinetawiese hat unser Meister im Auge gehabt, als er seine Concha ausstattete. Urwalddickicht zu bilden hätte ihm die klare

Übersicht seiner grossen Scene unbedingt verboten.[1]) Und in der That strömt von der grossen grünen Fläche mit ihren Felsblöcken, von den mannigfaltigen Pflanzen darauf eine eigentümliche Stimmung aus, halb kirchliche Weihe atmend, halb erfrischende, feuchte Waldluft, während die beruhigende Farbe dem Auge so sehr angenehm ist. Wenn man den sonnigen Staubweg nach dem Gotteshause von Ravenna aus hinter sich hat — und wie oft habe ich ihn zurückgelegt! —, dann glaubt man wirklich, die erquickende Schattenkühle gehe nicht von den Steinen der Kirche, sondern von diesem „grünen Meere" der Urwaldlandschaft in ihrer Apsis aus.

Inmitten dieses Waldlebens ragt die grosse Gestalt des heiligen Apollinaris. Zu Seiten seines Hauptes lesen wir: † (lateinisch) SANCTVS | APOLENARIS, schwarz auf dem grünen Grunde. (A mit geknickter Querhasta.)[2]) In seinem klugen Gesichte sehen wir ein Porträt angestrebt. Das weisse Haupthaar hat einen seltsamen Wulst, der weisse kurze Bart ist sorgfältig gepflegt, beinahe wie geflochten, der Blick ist mächtig, die Augen liegen im Schatten, die Nase ist edel gebildet und gerade. Dieser Kopf ist die Vorlage des ungefähr 15 Jahre später unter Bischof Agnellus arbeitenden Künstlers gewesen, der die Figur des Apollinaris im untersten Streifen von S. Apollinare nuovo bildete, da die Ähnlichkeit unverkennbar ist (cf. p. 190). Eine goldene Glorie mit rotem Rande, auf dem 42 Perlmutterperlen liegen, umstrahlt das greise Haupt. Die Hände sind im Orantengestus erhoben. Die Bischofskleidung besteht aus vier Gewandstücken, nämlich dem episkopalen weissen Pallium, auf dem drei kleine schwarze, ausladende Kreuze liegen, während es unten goldig gefärbt, mit drei roten Streifen geziert ist, dann ein schwarzes Quadratmuster auf weissem Streifen, schliesslich einen roten Rand zeigt; ferner der mattbraunen Planeta, deren reiche Goldblümung man erst bemerkt, wenn man der Apsis möglichst fern steht,[3]) und deren „Blumen" aus je zwei Blättern, an einem Stiele hangend, zusammengesetzt sind; der weissen, einfach grau schattierten Tunika mit weiten Ärmeln, schwarzen Borten daran und zwei schmalen schwarzen Clavi; schliesslich der weissen Untertunika, die an den goldbortigen Ärmeln sichtbar wird. Garrucci bildet diese Figur ausser auf t. 265 noch einmal besonders und vergrössert auf t. 275. 1 ab. Mit Recht zeigt diese Abbildung, dass Hals, Schultern und ein Teil der Brust ergänzt sind, ebenso dass die Beine fehlen. Es ist ausserdem sehr auffallend, dass das Pallium mit drei Kreuzen verziert ist. Wir haben bei den Pallien des Ecclesius und Maximian nur je ein Kreuz konstatiert, auch das Pallium des

[1]) Richter nennt die Landschaftsmalerei wieder „byzantinisch".

[2]) Fleury (l'Evangile, II. t. 53. Fig. 2) liest fälschlich: APOLLINARIVS.

[3]) Montault hat sie nicht gesehen (p. 51).

grossen Gregor (590—604) hat nach dem bekannten Gemälde auf dem Diptychon des Boetius (cf. meine p. 198 Anm. 1 citierte Dissertation p. 42f., 56f. und t. 4 Fig. 3) höchstens ein Kreuz gehabt, also noch um die Wende des 6. Jahrhunderts. Nehmen wir dazu den Umstand, dass ganz dicht über den beiden oberen Kreuzen des Apollinarispalliums grosse Stücke weggebrochen sind, dass auch der Bogen des Palliums eine abweichende Form zeigt, dass ferner Bischof Reparatus in derselben Kirche mit demselben Pallium dargestellt ist, so können wir nur schliessen, dass die beiden oberen Kreuze ein Zusatz des Reparatus sind, der auch eine ähnliche (gelbe) Farbe für seine Planeta gewählt und das Bild des Heiligen dem seinigen möglichst ähnlich gestalten wollte. So gewinnt die oben erwähnte Notiz des Camaldulensermönches in Classe ein historisches Relief. Wir werden auch sonst noch dieses Bischofs höchst überflüssige Einwirkungen auf unser Gemälde festzustellen haben. Interessant bleibt aber auf alle Fälle die gestickte Planeta (Garrucci p. 90: „la penula è tutta fiorita"), die wir sonst nicht wiederfinden. Wechselt auch ihre Farbe — es giebt sogar auf spätrömischen Mosaiken dunkelrote Planeten, während sie in unserer Zeit gewöhnlich braune oder gelbe Nuancen zeigt —, so ist sie doch sonst niemals gemustert.

Auf der Höhe der Landschaft, noch über dem Heiligen, sehen wir ferner drei Schafe, die wir mit Absicht erst hier erwähnen, da sie zur oberen Scene der Concha gehören, eins links, zwei nebeneinanderstehende rechts, in denselben Stellungen wie die Tiere des Lämmerstreifens. Sie wenden sich nach innen, dem grossen Kreise zu, der das Hauptfeld, das am meisten in die Augen fallende Stück mitten in der Concha über dem Haupte des Apollinaris bildet.

Eine breite Borte umrahmt diesen Kreis. Sie ist von weissen Rändern eingefasst, auf ihrem persisch-roten Grunde liegen immer abwechselnd zwei runde blaue und zwei viereckige grüne, in Gelb gefasste Gemmen, und zwischen jedem Paare sechs Perlmutterperlen, wie sie auch neben den weissen Linien die ganze Borte umranden. Der Grund des Kreises ist ein helles, leuchtendes Kobaltblau, das mit 99 goldigen Sternen besetzt ist. Diese Sterne sind aus sechs (gegen Garrucci) lang-ovalen Strahlen gebildet, an deren Enden je eine (meist aus Perlmutter gebildete) Perle, wie auch in der Mitte steht.[1]) Auf dem Sternengrunde liegt ein grosses lateinisches, stark ausladendes Goldkreuz, das zum Hintergrunde dunkelblau abschattiert ist. Auf den drei kurzen Armen liegen je zwei vier-

[1]) Montault führt p. 50 fünfstrahlige Sterne auf dem Gewande einer altägyptischen Priesterstatue von Basalt im Museum von Turin an. Was werden die Ägyptologen zu dieser Parallele sagen! Fünfstrahlige Sterne sind für ihn „fast immer gnostischen Ursprunges!".

eckige grüne und zwei runde blaue Edelsteine, auf dem langen vier blaue und vier grüne. Zwischen den Gemmen glänzen je drei Perlmutterperlen; auch der ganze Rand ist mit diesem Schmucke umzogen. Was aber das Kreuz so bedeutungsvoll macht, ist das Medaillon auf seiner Kreuzung. Ein Perlmutterring umzirkt einen kleinen Goldkreis, in welchem ein Christuskopf befindlich ist.[1]) Er trägt gescheiteltes, dunkelbraunes Haar, das auf die Schultern fällt, und einen dunkelbraunen, spitz zugehenden Bart. Dieser Christuskopf ist, abgesehen von den kleinen historischen Scenen in S. Apollinare nuovo, wo der Bart ganz besondere Begründung hat, der erste bärtige in Ravenna, denn der Kopf im unteren Streifen des eben genannten Gotteshauses ist ja ca. 15 Jahre später hergestellt worden. Hier hat sich zum erstenmal der Übergang in den späteren Typus vollzogen, den Ecclesius, der Vorgänger des Bischofs Ursicinus, unter dem unser Künstler schuf, in S. Vitale noch unbärtig bilden liess. Der Ausdruck des Gesichtes ist starr, am Halse sind die purpurvioletten Pallium und Tunika angedeutet. Der Goldgrund scheint zugleich als Nimbus gedacht zu sein, wenigstens bildet Garrucci zwei Kreuzbalken darauf ab.

Über dem Kreuze findet sich eine goldene Inschrift, die sichere Spuren der Überarbeitung zeigt. Der Camaldulenser Vital Aqueduc (p. 203 Anm. 1) las sie: XIDVC, schrieb sie dem Reparatus zu und hielt die Buchstaben für Zahlen, nämlich: XI = elftes Jahr des Kaisers oder Bischofs, und DVC = 595 unserer Zeitrechnung. Das ist eine ganz geistreiche Spielerei, in der der Camaldulenser grossen Scharfsinn entwickelt hat, nur ist leider mit dem Jahre 595 nichts anzufangen. Ciampini las (p. 82): IMDYC, Fabretti (De vet. crucifixi signe) zum erstenmal: IXΘYC (cf. Garrucci l. c., Symb. litt. florent. von Gori, III, p. 121), und ihm haben sich alle Neueren angeschlossen. IXΘYC wäre dann das bekannte „Siegel“ für *Ἰησους Χριστος θεου υἱος σωτηρ*. Allein der Zustand der Inschrift, die schon im 13. Jahrhundert zu so unklarer Lesung Anlass gab, lässt einen sicheren Schluss ebensowenig zu, wie der der Inschrift unter dem Kreuze: SALVS MVNDI, die wohl sicher später ist als das Conchamosaik. Echter erscheint mir das goldene *A* und *Ω* zu beiden Seiten des Kreuzes.

Die Farben des Rundes sind wunderbar schön und stehen zu dem Grün der Landschaft in prachtvoller Harmonie.

Über dem Runde ist der Goldgrund mit weissem, rosig, grau und lichtblau schattiertem Gewölk belegt, aus dem hernieder die Gotteshand mit geschlossenen Fingern und abstehendem Daumen ragt. Ihre Ärmelstreifen sind goldig und dunkelblau. In dem Dunkelblau sieht Montault (p. 48) den Königspurpur!

[1]) Medaillons im Kreuze cf. Garrucci t. 430. 4—10.

Oben links vom Rande ragt aus den Wolken ein Brustbild in weissem Pallium, das die linke Schulter, Arm, Hand und die Brust verhüllt und hinter der rechten Schulter flattert. Es ist braun schattiert. Die weisse Tunika, blau schattiert, zeigt einen breiten Ärmel und auf der rechten Schulter einen goldenen und dunkelblauen Clavus. Der rechte Ärmel der weissen Untertunika hat zwei dunkelblau-goldige Streifen. Die rechte Hand ist erhoben. In dem jugendschönen, blondhaarigen, bartlosen Typus erkennen wir den Mose aus S. Vitale wieder, von der ihn begleitenden Inschrift MOYSES sind nur noch die beiden letzten Buchstaben alt.

Ihm gegenüber auf der rechten Seite erscheint der Prophet Elia. Die Inschrift ist stark zerstört. Man liest heute: HLELIAS,[1]) gemeint ist HELEIAS, aber nur das H scheint mir original. (Bei Garrucci: . . . . AS, das A hat aber eine gerade Querhasta.) Wir sehen ein altes, bartloses Gesicht mit tiefen Schatten, dessen weisses gescheiteltes Haar lang auf die Schultern herabfällt. Die Rechte ist im Redegestus erhoben, die Gewandung ist dieselbe wie bei Mose, das Pallium verdeckt nur die linke Schulter, Arm und Hand und hat einen kleinen blattförmigen Calliculus,[2]) während die Tunika einen breiten schwarz-goldenen Clavus trägt. Die Ärmelborten der Untertunika sind gleichfalls schwarz-gold.

Der untere wie der obere Rand der Concha werden von verschiedenartigen Borten begrenzt.

Der untere Rand zeigt ein weiss-rotes Wellenmuster, darunter ein breites dunkelblaues und ein schmales weisses Band, darunter den bekannten Gemmenstreifen auf gelb mit roten Perlen, dann wieder das weisse Band und schliesslich ein grösseres Ornament, unter dem wieder der weiss eingefasste Gemmenstreif erscheint. Dies Ornament besteht aus einer Art Becher mit dunkelblauer Füllung, der mit einer türkisblauen Raute abwechselt. Einfache Arabesken, abwechselnd gelb und dunkelgrün (wie die Becher), verbinden die beiden Motive. Der Grund ist rot. Vieles ergänzt.

Die Borte des oberen Rundes mit breitem Goldgrund wird von dem schwarz-weiss-roten Ornament aus S. Vitale von beiden Seiten eingefasst, nur dass hier die Languetten eben nicht schwarz, sondern abwechselnd grün und blau sind. In der Mitte der Goldborte steht ein brauner Cantharus mit Früchten gefüllt, auf dessen rechtem Henkel ein taubenartiger Vogel sitzt, der einen innen

[1]) Montault: HELYAS, Julien Durand (Annal. arch. t. XXV p. 291): HLEYAS.

[2]) Die bei Montault (l. c.) angeführten Calliculi der beiden Propheten H und B halten weder Garrucci noch ich für ursprünglich.

goldenen, aussen fleischroten Nimbus[1]) hat. Von der Mitte aus stehen immer abwechselnd je zwei braun-grüne oder rot-grüne Stauden, mit braunem Cantharus (je viermal) oder goldener Raute (je fünfmal) gekrönt, auf deren Seitenranken je zwei Vögel sitzen, und zwar:

Von der Mitte an nach rechts und links:

1. Je zwei blaue Hähne ohne Schweif (links blau-grüne Vögel mit langen Hälsen und Beinen).
2. Je zwei Papageien.
3. Je zwei braune Vögel.
4. Je zwei Wachteln.
5. Je zwei weisse Tauben.
6. Je zwei braune Vögel mit weissen Flügeln.
7. Je zwei blaue Hähne, wie 1.
8. Je zwei gelb-grüne Vögel mit grünen Köpfen und Flügeln, auf den Flügeln weiss-schwarze Federchen.
9. Je zwei braune Vögel mit schwarz-weissen Flügeln (links fehlen sie).

2.

Die Deutung der Conchadarstellung.

Die Personen des Mose und Elia, sowie die Hand Gottes machen es zweifellos, dass die Scene auf die Verklärung Christi hindeutet. (Matth. 17, Mark. 9, Luk. 9.) Die grossen Heroen des alten Bundes sind in den Wolken erschienen (Matt. 17. 3) und reden mit dem „Christuskopfe" in der Mitte, und die Hand Gottes ist die Trägerin der bekannten Worte (v. 5). Dann kann auch die Deutung des Kreuzes auf den verklärten Christus und die der Schafe auf Jakobus und Johannes, das Brüderpaar, rechts und Petrus links nicht zweifelhaft sein (v. 1). Die Schafe unten repräsentieren die andern Apostel[2]) am Fuss des Verklärungsberges. Die Zwölfzahl ist gewählt, weil sie immer so vorkommt (gegen Richter, der darin eine Symbolisierung der Gemeinde von Classe sieht, p. 102), ohne dass der Künstler daran dachte, dass ja drei aus der Zwölfzahl ausgesondert seien.

[1]) Erinnerung an den Phönix des neapolitanischen Baptisteriums? Es wäre dies die einzige Darstellung in Ravenna, die diesen auf römischen Mosaiken häufiger vorkommenden Wundervogel andeutete. Der Nimbus spricht jedenfalls dafür.

[2]) So auch Garrucci (p. 47) und Kraus (p. 444). Montault (p. 51) sieht nach Crosniers Vorgange darin „die frommen Seelen, die Christus gewonnen hat etc." und die Zahl 12 (nach Gregor!) als Zahl des Unbestimmten.

Soweit wäre alles klar, warum nun aber statt Christi Gestalt dieses strahlende, sternenblitzende, glutrot und blau leuchtende Rund mit dem Goldkreuz und dem Medaillon? Warum die Gewande Christi nicht weiss (Matth. 17. 2), warum statt der Apostel die Schafe, warum mit einem Worte so viele Symbole, um deretwillen wir dem Meister den Namen des Symbolisten gegeben haben, statt der historischen Figuren?[1]) Hat man doch sonst diese Scene stets historisch aufgefasst, cf. S. Nereo ed Achilleo in Rom (Ciampini II. p. 123f.) u. a., warum hier so ganz einzigartig — und warum wurde diese prachtvolle, in ihrer Zeit ohne Frage hochberühmte Darstellung niemals in der gedankenarmen Folgezeit, die so gern die Brosamen von dem Tische der alten reichen Meister aufsammelte, kopiert?

Die Gestalt des heiligen Apollinaris, die einzige Gestalt von „Fleisch und Blut“ in der ganzen Concha, giebt uns vielleicht darüber eine Aufklärung. Er ist in diese, durch die Papageien in das Paradies verwiesene Landschaft hineingesetzt, ihm offenbart sich die Transfiguration in so seltsamer Form . . . . sollte die Scene nicht eine Vision darstellen,[2]) die der in der Pineta wandelnde Schutzheilige Ravennas gehabt hat, in deren traumhaften Bildern ihn diese farbigen Strahlen umzuckten, die ihm eine Scene zeigte, welche er als die Verklärung Christi deutete? Das würde uns diese grandiose Symbolik, wie sie ihresgleichen nicht hat, am besten erklären. Ich überlasse es „Rationalisten“, sie durch das Bild einer durch die Pineta ziehenden Schafherde hervorgerufen zu erklären. In den entzückten Augen des Sehers wurde das Hügelterrain der Pinienlichtung zum Verklärungsberge, wurden die Vögel des irdischen Waldes zu befiederten Bewohnern des Paradieses, und über allem flammte das buntstrahlige Rund mit dem Kreuze und dem Haupte des erhöhten Christus.

Und, bei nüchterner Betrachtung, was in aller Welt sollte Apollinaris bei der Verklärungsscene, da wir doch noch keine Votivbilder in unserer Zeit haben, wenn sie sich nicht auf ein persönliches Erlebnis des Heiligen bezöge? Man

---

[1]) Montault (p. 48) sieht in der Idee der Symbolisierung ein Original des 4. oder 5. Jh. (!), das hier im 6. Jh. reproduziert sei. Im 6. Jh. sei dieser Symbolismus nicht mehr „en vogue“ gewesen, sondern habe „seinen Kredit verloren“. Natürlich, wenn man in jeder harmlosen Darstellung der früheren Epochen durchaus Symbole sehen muss . . . Wir lassen lieber Montaults berühmte Methode ihren „Kredit“ einbüssen, als unsern alten Meister seine Originalität.

[2]) Nach Montault (p. 50) die Glorifikation des Heiligen im Paradiese. Schon De Rossi (Bullett. 1880. p. 73) sah in den Visionen der Märtyrer Aufschlüsse für die christliche Kunst. Die von Montault (p. 52) angeführte Vision des h. Saturninus hat mit dieser nur einige Teile der Landschaft gemeinsam. Bemerkenswert ist in der Saturninusvision der dreimalige Engelruf: ἅγιος, cf. unsern Triumphbogen p. 214f.

denke sich in einer ravennatischen Legende nur den einen Satz: „Dem in der Pineta wandelnden heiligen Apollinaris erschien der verklärte Christus in einem Strahlenringe,“ und wir haben den Vorwurf unseres phantasievollen Meisters. So stellt unser Conchamosaik wohl den höchsten Augenblick dar, den der Heilige in seinem Erdenleben beim Schauen der herrlichen Gottesoffenbarung genossen hat.[1])

3.

Die Kunst des „Symbolisten von S. Apollinare in Classe“.

Der Goldgrund und die Anwendung des Perlmutter weisen unsern Meister in den Stil der beiden letzten Mosaicisten von S. Vitale, wozu die Datierung gut passt. Er hat zu allen Teilen gleichgrosse Würfel benutzt; seine Richtung schreibt ihm das strenge En face vor. Er ist der letzte Vertreter des reifen Goldgrundstiles, er repräsentiert seine höchste Vollendung; nach ihm kam der Verfall.

Seine Gedankentiefe harmoniert mit seinen edlen, wenn auch schon etwas starren Formen, sein Symbolismus mit der grossen Farbenpracht. Violett und Orange fehlen schon seiner Palette, aber sonst hat er die anmutigsten Nuancierungen. (cf. z. B. die verschiedenartigen Schattierungen der weissen Gewänder.)

Sein Christusideal ist schon der bärtige, erhöhte Weltrichter. Von seiner Epoche an gilt der jugendlich-bartlose Typus mit Ausnahme von direkten Kopien nach den alten Originalen für überwunden.

In seiner Ornamentik ist er vielfach originell, und die beiden älteren Muster hat er durch andere Farbengebung selbständig überarbeitet. Wir trennen uns nur ungern von dieser letzten Oase der Mosaikenkunst, ehe wir in die Wüste des Verfalles gehen. In seinem Werke lernten wir den letzten der sieben grossen „klassischen“ Meister von Ravenna kennen.

---

[1]) Kraus (p. 444): „(Die Verklärungsscene) ist auch nicht, wie man gemeint hat, das Vorbild der Transfiguration eines Raffael (Rumohr, Richter), aber als letzte . . . . . Schöpfung der dahinsterbenden ravennatischen Kunst wirkt sie da in ihrer heutigen Verlassenheit wie eine Prophetie der Zukunft.“ Wickhoff hat versucht, in der Römischen Quartalschrift (III. p. 158) den Nachweis zu führen, dass das durch Paulinus von Nola in seiner Felixkirche angebrachte Apsismosaik (cf. Kraus p. 390 f.) mit unserem wesentlich übereinstimme. Dort aber war die Trinität, und zwar der heilige Geist als Taube, Christus als Lamm, ferner ein Kreuz im Nimbus mit den zwölf Aposteln als Tauben etc. dargestellt, wie auch die Paradiesesströme — eine völlig andere Komposition!

B.

Der „zweite Nachahmer von S. Vitale".

I.

Das Werk des „zweiten Nachahmers von S. Vitale".

Wir gehen nun mehr als ein Jahrhundert weiter und kommen zu den schwachen Leistungen des „zweiten Nachahmers von S. Vitale", die den Triumphbogen, die Fensterwand der Apsis und ihre Unterseiten bedecken. Es ist ein noch bedeutenderer Sprung, wie von den oberen Zonen in S. Apollinare nuovo nach der unteren. Die Beschreibung dieser Machwerke wird zeigen, welch einen tiefen Verfall die christliche Kunst in ca. 130 Jahren durchgemacht, ähnlich wie einst die Renaissance in dem charakterlosen Barockstil unterging.

a) Das Triumphbogenmosaik.

Im Mosaik des Triumphbogens sehen wir folgende fünf Teile: 1. der obere Teil mit Christus und den Evangelistensymbolen, 2. der darunter liegende Teil mit dem Lämmerstreifen, der auch noch über den Bogen hinwegreicht, zugleich aber die Zwickel umfasst, 3. unter den Zwickeln die Palme auf jeder Seite, 4. je ein Erzengel zu beiden Seiten, 5. je ein Evangelist. (Später!)

1. Auf schwarzem[1]) Grunde (S. Vitale) schimmert mattrotes und blaues Gewölk. In der Mitte des Bogens sehen wir Christi Brustbild in einem rosafarbenen Medaillon (S. Vitale p. 91), das von einem roten, mit Perlen und Gemmen besetzten Ringe umgeben ist. Der Nimbus des Herrn ist goldig mit grauem Kreuze, schwarz und weiss konturiert, sein starres Antlitz umgiebt braunes gescheiteltes Haar und ein brauner spitzer Bart. Tunika und Pallium zeigen die gewöhnliche Purpurfarbe, die Rechte ist im Redegestus (nach Montault im griechischen Segensgestus) erhoben, die Linke hält ein goldenes Buch mit weissem Schnitt und schwarzem Schlosse, das mit vier grünen (Ecken, zwei sichtbar) und einer blauen Gemme und Perlen besetzt ist. Man sieht aus den Farben, wie sich die Mode der Büchereinbände geändert hatte. Um Christus herum sehen wir die Evangelistensymbole, und zwar von links aus betrachtet: Johannes, Matthäus, Markus und Lukas. Die Reihenfolge ist wieder anders als im alten Baptisterium, im Mausoleum, in S. Vitale.[2]) Der Adler des Johannes

[1]) Montault: dunkelblau (p. 62). Das Engelfragment ist aber beweisend, cf. p. 213.

[2]) Montault giebt sie so für das alte Baptisterium an. Es ist aber überhaupt sehr schwer, eine bestimmte Reihenfolge zu konstatieren. Von welcher Seite aus soll man z. B. in S. Vitale zählen? cf. p. 45f. 58. 79f. 99ff. 105f.

ist gelbbraun mit grauem Nimbus.[1]) Er hält ein rotes Buch mit grünen und blauen Steinen besetzt und weissem und schwarzem Schnitt. So wie der Engel des Matthäus jetzt dargestellt ist, kann er nicht ursprünglich gewesen sein; er zeigt deutliche Überarbeitung, hat graue Flügel und trägt keine Vitta. Das Brustbild ist zerstört worden, aber wir besitzen davon einen Rest: Den Kopf des Engels. Er ist eines der drei Mosaikfragmente im Museum zu Ravenna, wo wir bereits den Engelskopf von S. Vitale wiederfanden (No. 370.) Wir sehen einen grossen, ausdruckslosen Kopf mit starrem Blicke. Das Gesicht ist reichlich mit Weiss, Karmin- und Zinnoberrot behandelt; seine Schatten sind graubraun und grau. Der Kopf trägt braunes, gelb gehöhtes Haar und eine grauweisse Vitta, der Nimbus ist goldig, vom Gewande sind noch weisse, vom Grunde schwärzliche, von den Flügeln mattbraune Stücke vorhanden. Wie gerne würden wir diesen Rest vermissen, wenn uns dafür das Porträt Theoderichs oder eins der vielen untergegangenen Mosaiken erhalten geblieben wäre! Sehr auffallend ist übrigens der goldene Nimbus, den auch der Stier trägt, während der Adler und der Löwe graue Nimben haben.

Man könnte nur bei diesen Tieren eine Überarbeitung annehmen, denn wie sollte ein Mosaicist so mit den Farben gewechselt haben!

Der Löwe ist gelb und hat eine gewissen Zug von Heraldik. Die braunen Flügel und das grosse Buch finden wir bei allen in gleicher Weise.

Der Stier ist ein ganz abscheuliches Tier. Er hat ausser der weissen Farbe mit dem von S. Vitale nichts gemein, als allenfalls die Hörner.

Welch ein Kontrast zwischen den heraldischen Figuren des Mausoleums, den naturalistischen Kraftgestalten von S. Vitale und diesem jämmerlichen Machwerk!

Die Darstellung wird unten durch den bekannten roten Gemmenstreifen abgeschlossen. (S. Vitale p. 90.)

2. Das Motiv der beiden Städte Bethlehem und Jerusalem in den Zwickeln ist wieder aus S. Vitale entnommen. Auf goldenem Grunde[2]) ragen die beiden, nicht durch Inschriften signierten Häuserkomplexe, deren Aussenpfeiler auf rotem, gelbem und goldenem Grunde[3]) reihenweise Perlen, grüne und blaue Gemmen

[1]) Montault (p. 62) nennt alle Nimben „goldig". Dann ist allerdings jede Schwierigkeit beseitigt.

[2]) Montault (p. 63): „blau".

[3]) Genauer: Der rote Grund, der, wo er zum Vorschein kommt, mit je 24 Perlmutterperlen geschmückt ist, wird abwechselnd durch gelbe und goldene Bänder unterbrochen, auf denen je drei grüne viereckige und drei blaue ovale Gemmen liegen. Wir werden dies den Kaiserscenen in S. Vitale (p. 122) entnommene Motiv noch zweimal finden.

tragen, ganz wie die Säulen bei den Bischöfen an der Fensterwand der Apsis. Über den Thoren ist das Tropfengitter aus S. Vitale (p. 112), jede Stadt hat vier rote Turmdächer. Aus diesen Städten wandern nun je sechs Schafe mit unglücklich geknickten Hinterbeinen nach der Mitte — ein verfehlter Gedanke, da in der Mitte nichts ist, vielmehr in der dunkeln Region über der Mitte die Christusgestalt erscheint. In den Hinterbeinen hat der Mosaicist die Unart des Symbolisten nachgeahmt (p. 203). Der Boden ist grün, oben erscheinen wieder die Wolken von 1.

3. In den beiden grünen Dattelpalmen mit den roten Früchten ist wieder S. Vitale (p. 111) kopiert. Der Grund ist wieder schwarz[1]) wie bei 1, der Boden ist links grün mit kleiner Pflanze, rechts zerstört. Zwischen 2 und 3 ist der „gelbe Gemmenstreif" der Apsis (p. 208). Durch diese sichtbare Unterbrechung der drei Darstellungen vermittelst jener Ornamentstreifen und durch den verschiedenfarbigen Hintergrund zeigt der Kopist, dass er keine Ahnung von dem Zusammenhange der Komposition des Triumphbogens von S. Vitale hat.

4. Auf Goldgrund erscheint links die Gestalt des Erzengels Michael, MICA(HE? Ligatur?)L besagt die schwarze Inschrift, rechts die des Gabriel (GABRI . .). Haltung und Tracht sind bei beiden gleich, nur der rechte Arm des Michael etwas niedriger als der des Gabriel. Ein grauer, rot umrandeter Nimbus umgiebt ihre braunhaarigen Köpfe, die mit weisser Vitta geschmückt sind, ihre Flügel sind braun; ihre Tracht besteht in einer mit der Linken zusammengerafften Purpurchlamys, deren goldener Einsatz in roten Ringen kleine schwarze Vögel und rote Palmen zeigt (S. Vitale, cf. p. 122. 129f.), und die von einer goldenen Schulterspange gehalten wird; ferner in einer weissen Ärmeltunika mit Ärmelborten, Schulterstück, Clavus und Gürtel von Gold und dunkelroten Schuhen mit Perlmutterringen. Sie stehen auf einer Art von goldenen Schemeln, deren Rand den roten Gemmenstreifen zeigt. Der Boden ist dunkelgrün mit zwei roten Blumen und einer Lilienstaude. Was diese Engel in Offiziersuniform bemerkenswert macht, ist das Feldzeichen, das sie in der Rechten halten. Es besteht bei Michael aus einer dunkelbraunen Platte an einem ebenso gefärbten Stabe, an der vom obersten Rande herab je eine kleine Goldscheibe mit blauem Punkte hängt. (An der rechten noch eine Perle.) Die Inschrift zeigt mit weissen Würfeln das dreimalige *ΑΓΙΟC.*[2]) Diese griechische Inschrift ist sehr be-

[1]) Montault (p. 63): wieder „blau".

[2]) Ich muss es dem Leser überlassen, Montaults lange Ausführungen über dies apokalyptische (Apok. 4. 8) *ἅγιος* auf p. 64 ff. nachzulesen. Er bringt es sogar mit dem Te Deum zusammen.

merkenswert. Hier kann man wirklich einmal mit Recht von „byzantinischem Einflusse“ sprechen.

Das „Labarum“ des Gabriel ist diesem gleich, nur fehlt links die kleine Scheibe. Überhaupt ist bei dieser Engelfigur die ganze rechte Seite zerstört. Wer weiss, was sich der Künstler bei diesen Engeln gedacht haben mag. Jedenfalls sind sie so sicher kopiert, wie alles andere in seinem Werke. Für die Datierung können sie wenig ergeben.

5. Der dunkelblaue (schwarze?) Grund ist rot umrandet. Wir sehen links das Brustbild des Evangelisten Matthäus (SMATHE [Ligatur] VS, weisse Inschrift) mit gelbem (!) Nimbus, weissem Haar und Bart. Das weisse Gewand ist grün und rot (!) schattiert. Die Rechte zeigt den Redegestus, die ganze linke Seite ist zerstört. Rechts als Pendant erscheint der Evangelist Lukas (? die ganze Inschrift ist modern), von dem nur ein Teil des gelben Nimbus, der weissbärtige und weisshaarige Kopf mit einer Spirallocke auf der Stirn (!) und zwei Stücke des Gewandes übrig sind. Wenn man diese abscheulichen, manirierten, stupiden Köpfe mit den abstehenden Ohren betrachtet, diese auffallenden Gewandfalten, die gelben Nimben, so muss man sagen: Hier hat der Mosaicist des Triumphbogens in der Hässlichkeit doch noch seinen Meister gefunden, denn diese beiden Evangelisten gehören sicher noch einer jüngeren Zeit an, und unsere Epoche stand denn doch noch turmhoch über der „Kunst“ dieser „Pfefferkuchenmänner“. Vor dem 8. Jahrhundert sind sie kaum entstanden.[1])

Um den äusseren Rand des Triumphbogens (1, 2 und 3) legt sich eine weisse (!) Borte mit grünen Spiralranken, die rot-goldige Früchte tragen. Feld 3 wird unten und innen von einem blauen Bande mit roten Languetten und goldenem, sie teilweise abschliessendem Bogenmuster umgeben, während den ganzen inneren Rand des Triumphbogens der „gelbe Gemmenstreifen“ ziert.

b) Die Fensterwand der Apsis.

Im Innern der fünf Fensterbögen der Apsis finden sich je zwei Säulen (S. Vitale p. 117) mit weissem, korinthisierendem Akanthuskapitäl und teils weissem, teils gelbem Schafte, der durch Quer- und Schrägbänder mit grünen Blättern umwunden wird. Der Grund ist schwarz, sehr vieles ist wohl modern. Die

[1]) Montault und Garrucci bemühen sich vergebens, in diese Mosaiken des Triumphbogens einen einheitlichen Kompositionsgedanken zu bringen, und kommen natürlich zu verschiedenen Resultaten. Ein so zusammengestoppeltes Werk, schablonenmässig nach „Schema F“ fabriziert, und Gedankeneinheit!

Bögen über den Säulen sind verschiedenartig gemustert; die beiden äusseren zeigen Längsstreifen in den Farben Gelb, Blau, Rot, Schwarz, Rot, Blau, Gelb, auf denen zwei Wellenlinien mit staubfädenartigen Zeichnungen und Punkten von weisser Farbe entlanglaufen. Die beiden mittleren sind in kleine Quadrate mit schräg gestellten Kreuzblumen, rot, grün und weiss tingiert, geteilt. Der mittelste Bogen zeigt auf schwarzem Grunde weisse, zu Mustern zusammengestellte Blumenblätter und Bögen mit gold-roten Perlenringen. Man sieht, dass das 7. Jahrhundert ganz eigenartige Ornamente besitzt. Das letzte erinnert entschieden an persische Stoffmuster.

Zwischen den fünf Fensterbögen sind vier Felder mit figürlichem Schmucke versehen. Der obere, von zwei Bogenlinien begrenzte Teil ist blau mit je zwei ravennatischen Rosen. Darunter steht ein Halbkreis aus rotem Zackenmuster, mit Perlen gekrönt, darunter liegt ein gelbes Band, mit blauen und grünen Gemmen belegt, in Perlmutterperlen eingefasst. Dieses Halbrund umrahmt eine Art Concha, in der eine Muschel mit Perlentropfen an den Zacken schimmert. (S. Vitale, p. 127.) Sie ist bei den beiden äusseren Fenstern grün gefärbt mit gelbem und schwarzem, bei den beiden inneren gelb mit braunem und grünem Bart. Die Concha steht auf je zwei Säulen mit goldenem Kompositkapitäl, deren Basen zerstört sind. Die Schäfte der beiden äusseren Felder sind braun gefärbt, die der beiden inneren haben ein den Säulen des Kaisermosaikes in S. Vitale verwandtes Muster, wie es auch auf den Städtebildern des Triumphbogens benutzt worden ist. Zwischen den Säulen ist je eine gelbe Stange mit Ringen, die zu beiden Seiten einen weissen mit gelber oberer Borte, drei viereckigen und einem Winkelcalliculus besetzten Vorhang trägt. Zwischen den beiden Teilen des Vorhanges hängt an drei gelben Ketten je eine gelbe Krone, ein einfacher, mit Gemmen gezierter Reif, dessen obere Aussenseite zweimal rot, zweimal gelb gefärbt ist. Der Grund der Felder ist überall schwarz (S. Vitale p. 94. 98. 102f. 107), der weisse (!) Boden ist meist zerstört.

Unter diesen Conchen stehen die vier Bischöfe von Ravenna Ecclesius (Inschrift weiss: ECLE || SIVS), Severus (S̄CS SE || VERVS), Ursus (SCS VR || SVS)[1]) und Ursicinus (VRSI || CINVS). Sie tragen alle eine mattbraune[2]) Planeta; eine weisse Tunika mit breiten Ärmeln, die mit zwei schwarzen Borten und einer blauen Punktreihe am Rande versehen sind, und schwarzen Clavi; eine weisse Untertunika mit einfacher schwarzer Ärmelborte und das weisse bischöfliche, unten mit einem (!) schwarzen Kreuz und Fransen gezierte Pallium. Die Rechte

[1]) Montault (p. 53): S̄CS.

[2]) Montault (ib.): „violette“.

ist im Redegestus erhoben,[1]) die verhüllte Linke hält ein Buch. Die Schuhe sind weiss mit Schwarz umrandet und einem schwarzen Kreuzchen geschmückt. Die meisten sind übrigens zerstört. Nach ihnen sind die Schuhe des heiligen Apollinaris in der Apsis ergänzt worden. Die Technik ist platt, ohne Plastik, die Gesichtswürfel sind kleiner als die andern Würfel.

Von links an:

1. Ecclesius. Weisses Haar, bartlos; der Mosaicist hat sich bestrebt, ihn dem Typus in S. Vitale (p. 119f.) ähnlich zu machen, aber nur einen ganz schwachen Kopf produziert. Das perspektivisch falsch gezeichnete Buch ist gelb und rot mit grünen Gemmen in den Ecken und einem schwarzen, mit roter Mittelgemme und weissen Perlen besetzten Kreuze. Das Palliumkreuz ist einfach, griechisch, nicht ausladend. Der untere Teil der Figur ist zerstört.

2. Severus. Weisses Wulsthaar wie 1, spärlicher weisser Bart. Buch gelb (!) mit grünen Herzen (!) in den Ecken und grüner, perlenumringter Mittelgemme. Schnitt weiss. Palliumkreuz griechisch, ausladend! Unterer Teil zerstört.

3. Ursus. Haar wie 2, weisser Bart kräftiger. Das gelbe Buch mit Kreuz teils zerstört. Palliumkreuz aus vier Dreiecken zusammengesetzt. Füsse zerstört.

4. Ursicinus. Braunes Haupthaar mit Stirnlocke, brauner, spärlicher Bart. Die Frisur erinnert sehr an die bei Johannes Diaconus beschriebene Gregors I. (cf. meine Dissertation p. 38, 57 f. t. 2, 3, 4). Palliumkreuz wie 3, Buch wie 2. Linker Fuss zerstört.

Schon die ganz verschiedenen Palliumkreuze zeigen, wie stark diese Figuren überarbeitet sind.[2]) Auf keinen Fall aber können die Porträts (Ursicin starb schon 538) auf Authentie Anspruch erheben.

Jedenfalls sind die Porträts der beiden heiligen Bischöfe in der Mitte längst verschollen gewesen. Ecclesius ist wohl abgebildet worden, weil er den Bau der Kirche, wenn nicht ausgeführt, so doch veranlasst hat. Über Ursicins Porträt erfahren wir von Agnellus (lib. pontif. vita Ursicini cap. 1): „Ursicinus rubicundam habens faciem oculosque grandes, procer statura, tenui corpore." Derselbe Autor berichtet über das Porträt des heiligen Ursus (379—96 oder 98, oder 400—10): „In musivo camerae tribunae beati Apollinaris nomen illius una cum sua imagine S. Ursus descriptus est, tensam et pulchram habens faciem, modice calvus." Sehr oberflächliche Beschreibungen! Ursus ist der Erbauer

[1]) Nach Montault (p. 53) im griechischen Segensgestus.

[2]) So auch Fleury (la Messe VIII. p. 51), der die Berechtigung jedes Schlusses daraus mit Recht bestreitet. Gegen Garrucci p. 77.

der Kathedrale von Ravenna. Wir haben seiner bereits bei dem gleichfalls von ihm erbauten alten Baptisterium gedacht (p. 65).

Montault versteigt sich (p. 54) zu einem sehr kühnen Schlusse: Da Garrucci die Inschriften des Severus und Ursus nicht bringt, wenigstens nur im Texte, nicht auf der Tafel, leugnet er überhaupt, dass diese beiden alten Heiligen dargestellt seien, da ihnen trotz ihres „Sanctus“ der Nimbus fehle. Die Miniatur des Boetiusdiptychons, die, ungefähr aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts stammend, unserm Mosaik durchaus zeitlich nahe liegt, hätte ihn eines Besseren belehren können, da auf derselben weder Augustinus noch Hieronymus einen Nimbus haben. Er möchte also zwei andere Bischöfe dafür setzen, nämlich Johannes[1]) und Damianus, deren letzterer erst im 8. Jahrhundert regierte. Wie in aller Welt aber wäre man dann auf die Namen der beiden Heiligen gekommen, besonders des Severus, der mit ravennatischen Kirchenbauten doch schlechterdings nichts zu thun hatte? Gerade dass diese beiden Figuren die hintereinander regierenden Bischöfe trennen, beweist, dass sie absichtlich auf den Ehrenplatz zwischen sie gesetzt sind. Der Schluss, dass man die Fussböden der Conchen über den mittelsten Bischöfen grün gemalt haben würde, wenn sie heilig gewesen wären, würde umgekehrt beweisen, dass Maximian in S. Vitale ein Heiliger wäre.

c) Die Seitendarstellungen der Apsis.

Wo in S. Vitale die Justinians- und Theodorascene die Kunst des Porträtisten zeigt, sind hier zwei Scenen angebracht, die das Plagiat aus S. Vitale an der Stirn tragen. Die an der rechten Seite ist eine Zusammenstellung der „Opferdarstellungen“ aus S. Vitale, die zur Linken eine Kopie — mutatis mutandis — der Justiniansscene. Diese letzte ist historisch von einigem Interesse, künstlerisch sind beide ebenso unbedeutend wie das Triumphbogenmosaik.

Wir beginnen mit der rechten Seite.

1. Die Scene wird von einer sehr reichen Architektur umgeben. Auf gleichen Säulen (je zwei, eine breitere und eine schmälere), wie wir sie bei den mittelsten Bischöfen gefunden, liegt eine Art Architrav, der sich nach innen (perspektivisch falsch) abschrägt. Sein grünes Innenviereck wird von karminroter und grüner Einfassung umrahmt, sein karminrotes Innendreieck von blauer und grüner. Auf dem viereckigen Stück über den Säulen steht noch — als

[1]) Er meint wohl den vierten seines Namens, 574—75.

missverstandenes Akroterion — ein blau umrahmtes dreieckiges, das auf Karmingrunde drei weisse Blätter trägt, neben ihm aber wird der obere Teil eines weissen Säulchens sichtbar, auf dem ein gelber Adler mit ausgespannten Flügeln sitzt.[1]) (S. Vitale, Apsis, p. 116f.) Von Säule zu Säule, auf den Innendreiecken des Architravs aufliegend, spannt sich ein grosser Bogen. Sein oberster Streifen hat rote, spitze, mit weissen Perlen besetzte Zacken. Der darunter trägt ein einfaches Mäanderband mit eingestreuten weissen Pfeilspitzen, das in mattbraunroten, grünweissen, rotweissen und blauweissen Tönen schimmert. Ein schmaler Goldstreifen trennt ihn von einem Wellenstreifen, dessen Linien gelb, blau, rot, gelb und grün gefärbt sind. Dann folgt ein rot-grün-rotes Band, unter dem das flache Tympanon liegt. In diesem zeigt sich auf dunkelblauem Grunde eine gelbe, muschelartige Verzierung, die von zwei weissen Tauben flankiert wird. Unter dem Tympanon ist ein karminrot-grün-karminroter Streifen. Unter den dreieckigen Stücken des „Architravs" hangen Vorhänge an Stangen von roter Farbe mit gelber Borte oben, je zwei Winkelcalliculi mit Punkten und zwischen ihren Schenkeln einem Viereck von gelber Farbe, also sehr ähnlich den Vorhängen der Bischofsdarstellungen.

Der Grund über den Bögen ist schönblau, etwas an das seltene Blau des Apostelstreifens im alten Baptisterium (p. 76) erinnernd, der Grund zwischen den Säulen wieder schwarz, der Boden weiss.

Die Darstellung auf dem schwarzen Grunde ist stark zerstört, und da sie vielfach mit Ölfarbe überschmiert ist, lässt sich das „Urgestein" nicht ganz leicht feststellen. Auch Garruccis Zeichnung zeigt die Fragmente. In der Mitte steht ein unten völlig ergänzter Altar, dessen weisse Decke mit den schwarzen Winkelclavi und dem goldroten grossen Stern ebenso aus S. Vitale kopiert ist, wie die gold-gelbe Weinkanne und die beiden weissen, mit Mattpurpur gezeichneten Brote mit dem Kreuz in der Mitte auf ihm (p. 104). Hinter dem Altar steht Melchisedek (MEL[C]HISEDE[C]H besagt die sehr beschädigte weisse Inschrift über ihm) mit langem weissem Haar, das weit auf die Schultern herabfällt, weissem Bart und grossen starren Augen. Sein goldgestreifter Purpurmantel wird von einer (ergänzten) aus vier roten Punkten bestehenden Spange über der Brust zusammengehalten; die weisse Tunika mit den weiten Ärmeln lässt die schwarzweissen Ärmel der Untertunika sehen. Sein Diadem besteht aus einem roten Bande mit vier weissen und einer grünen Perle. In beiden Händen, die auf dem Altar liegen, hält er ein Brot. Links steht Abel in ähnlicher Stellung, ein weisses Lamm präsentierend, wie in S. Vitale. Erhalten sind von ihm nur ein grosser

[1]) Montault (p. 55f.) sieht in den Adlern nach Psalm 103 (102). 5 ein Symbol.

Teil des braunhaarigen, bartlosen Kopfes, ein Teil der nackten rechten Schulter, ein Stück des weissen Gewandes, die nackten Beine mit sehr verdächtig geformten Sandalen und ein Teil der rechten Hand. Vom Lämmchen sind nur noch Brust und Vorderfüsse original. Rechts steht Abraham, den Knaben Isaak zum Altar führend. Er trägt ein weisses, sehr zerstörtes Gewand mit dunkelbraunem, über die linke Schulter gehendem Clavus, langes weisses Haar und weissen Bart. Isaak hat eine lange gelbliche Ärmeltunika an. An den Ärmeln wird die weisse Untertunika sichtbar. Sein Haar ist braun, seine Schuhe mit drei Punkten an der Spitze sind gelblich gefärbt. Mit den Armen scheint er den von unserm Mosaicisten missverstandenen Orantengestus auszuführen.[1]) Oben links von Melchisedek wird eine stark ergänzte Gotteshand, aus Wolken ragend, sichtbar.

Unter dieser Scene ist auf schwarzem Grunde eine weisse Inschrift in zwei Zeilen, die den Archäologen die grösste Mühe verursacht hat. Was das Lesen so sehr erschwert, ist die mannigfache Überarbeitung mit weisser und schwarzer Ölfarbe. Ich gebe nach genauester Untersuchung dieser Inschrift, die ich mit zwei Bekannten auf einer Leiter unternahm, eine Kopie derselben wieder (Tab. VIII). Lesbar scheint mir nur zu sein: DOMI (?) || NVS INLVSTRIS SE. „Dominus illustris" wäre klar, SE kann die Form des Pronomens sein.

Garrucci liest:

EDRSoN CRIBVRN SEM
NVSIIINIVS IIIRISSENRARI

Aus CRIB wäre etwa SCRIBIT zu machen — doch ist es mir fern, irgendwie positive Lösungsversuche anzustellen. INLVSTRIS aber ist auf alle Fälle gesichert und lässt eine Inschrift vermuten, die sich auf einen berühmten Wohlthäter der Kirche bezieht. Ich bin überzeugt, dass, wenn man die Würfel gründlich reinigte oder abschliffe, man die alte, vielleicht wertvolle Inschrift mit Sicherheit entziffern könnte.

Auf eins möchte ich noch hinweisen: Garrucci las die letzten fünf Buchstaben: NRARI, ich sah darin: IIIAR; dann ein Zeichen, das man auch als A ergänzen könnte und eine Längshasta: I. Die Möglichkeit ist vorhanden, aus dem ersten Zeichen ein R zu machen, aus dem zweiten ein E, aus dem dritten ein P, da wir mit Sicherheit nur drei Längshasten haben, wir hätten also: REPARAT(VS), den Namen des oben genannten Bischofs. „Illustris se Reparatus" wäre ein richtiger Hexameterschluss, zu dem das andere mit „is igitur" an-

[1]) Montault sieht darin ein „Sich Sträuben" vor dem Opfer (p. 56). Auf diese Idee wäre unser Mosaicist kaum gekommen.

fangende Distichon (p. 202f.) die beste Fortsetzung wäre. Man brauchte es dann nicht mit Garrucci zu ändern. Ebenso könnte man aus dem Anfange EPISCOPVS herauslesen. Doch bemerke ich ausdrücklich, dass das nur Möglichkeiten sind, die ich nicht zu Behauptungen zu steigern wage.

2. Die Scene der linken Seite, ein Plagiat der Kaiserscene aus S. Vitale, ist mit derselben Architektur, demselben schwarzen Grunde und denselben Vorhängen ausgestattet wie ihr Pendant. Sie ist ebenfalls sehr stark fragmentiert, besonders in der Mitte und unten. Sämtliche Füsse und der Boden fehlen. Es sind neun Figuren dargestellt, mit deren Zählung wir von links beginnen. Man lasse vorläufig die proponierten Namen gelten. Am Schlusse werden sie gerechtfertigt werden.

1) Prinz Justinian, später Justinian II., der 692 das 2. trullanische Konzil berief. Falls das Mosaik noch zu Reparatus' Lebzeiten hergestellt ist, kann er höchstens 7 Jahre alt gewesen sein. Er hat ein sympathisches Gesichtchen, braunes Haar, ein goldenes, mit Perlen geschmücktes Diadem, darüber ein Viereck aus Karminrot, wie der Nimbus eines Lebenden (cf. meine Dissertation p. 43), und karminrote Fäden am Diadem, an denen Perlen hangen. Von seiner Chlamys sind noch karminrote, weisse, schwarze und grüne Stücke erhalten. Er trägt ein Ciborium mit gold- (oder gelb-. Das Gold ist so überschmiert, dass es überall gelb aussieht) weissem Kuppeldach, zwei gelben Archivolten auf Säulen und dunkelroter Füllung mit grünem Fleck. Garruccis Zeichnung desselben ist unbrauchbar. Ich gebe es in besonderer Skizze wieder.[1]) (Tab. VIII.)

2) Tiberius, der Bruder des Kaisers Konstantin Pogonatus, der samt seinem älteren Bruder Heraklius 678, ein Jahr nach Reparatus' Tode, zum Mitregenten aufgenommen wurde. Sein jugendliches bartloses Gesicht und sein Kopfschmuck gleichen dem des Justinian. Was Garrucci noch von seinem Gewande abbildet, ist spätere Ergänzung. Ein goldener, weiss umrandeter Nimbus umgiebt sein Haupt.

3) Heraklius. cf. 2. Nur ein Stück seines Nimbus, der wie alle goldig ist, und seiner weissen Chlamys mit dunkelbraunem Einsatze sind echt (gegen Garrucci).

4) Kaiser Konstantinus Pogonatus (668—85). Der ältliche bartlose Kopf hat dunkelbraunes Haar. Der obere Teil fehlt. Nimbus. Chlamysspange ergänzt. Oben an der Brust und unten an den Knieen sind Teile seiner purpurvioletten Chlamys erhalten. An seinem rechten Arme bildet Garrucci ein grinsendes Mondgesicht mit blödem Lächeln ab, das sich bei genauer Unter-

[1]) Die Grösse des Knaben darf uns bei der angestrebten Isokephalie nicht auffallen.

suchung als Gewandstück mit einem Teil der Hand herausstellte. Ich gebe dies auf Tab. VIII wieder. Die hellen, markierten Würfel sind goldig, das punktierte Band gelb (?), die Hand fleischfarben, das ganz Dunkle schwarz, das übrige mattpurpur gefärbt. Man sieht, wie leicht Garruccis Zeichner auf die grinsende Fratze kommen konnte.

5) Bischof Reparatus (672—77). Tonsur, graues Haar, grauer kurzer Bart, gleichgültiges Gesicht. Nimbus (sehr zerstört). Auf der gelben Planeta liegt das weisse Pallium, auf dem noch zwei schwarze Kreuzchen sichtbar. Wie sie jetzt vorhanden sind, sind sie aufgemalt, doch beruht diese Übermalung wohl auf der Rekonstruktion wirklich vorhandener Reste. Vor der verhüllten Linken ist eine von Montault zur Kaiserfigur bezogene Rolle mit der Inschrift: (PRIVI)LEGIA erkennbar. Die Inschrift rechts neben dem Nimbus AR COP VS ist zu ARCHIEPISCOPVS zu ergänzen. (Weiss auf schwarzem Grunde.)

6) Ein Archidiakonus (nach Montault ein anderer Erzbischof, dann vielleicht des Reparatus Nachfolger Theodorus, der das Mosaik vollendete) mit blonder Corona und Bart, roter Planeta und weissem Pallium (?). Nur bis zur Brust erhalten.

7) Ein bartloser, blondhaariger Diakonus, die Rechte auf der Brust, die Linke verhüllt. Graugelbe Dalmatika mit roten Falten. 7—9 sind am besten erhalten. [1])

8) Desgleichen. Weisse Dalmatika mit schwarzen Clavi. Die Rechte hält ein graues Weihrauchfässchen (cf. S. Vitale p. 126).

9) Desgleichen. Braunes Haar. Dalmatika wie 8. Schlappärmelstreifen und Clavi karminrot. Rechte wie 7. Linke hält gelben Gegenstand, der wie ein Schälchen aussieht. [2])

Über dem Haupte des Kaisers steht die Inschrift: Constantinus maior imperator Heraclii et Tiberii imperator. Sie ist sicher gefälscht. Garrucci schlägt vor: HERACLIVS TIBERIVS CONSTANTINVS AVGGG. Unter der Scene stand das p. 202f. citierte Distichon des Reparatus.

Sind die Nimben und Garruccis Lesung richtig, so waren damals schon die Brüder Mitregenten und der ebenfalls nimbierte (!) Reparatus mindestens ein Jahr tot. Da Justinian noch keinen Nimbus hat, muss das Bild vor 681 entstanden sein, weil der Prinz dann erst Augustus wurde. Wir bekämen also für die Datierung die Jahre 678—81. 677 lebte Reparatus noch; es ist also dies Mosaik und die andern desselben Künstlers Ende der siebziger Jahre des 7. Jahr-

[1]) Montault (p. 57): braunes Gewand. Vielleicht Abt des zur Kirche gehörenden Klosters.

[2]) Montault (ib.): vielleicht Weihrauchbüchse.

hunderts entstanden. Für kunsthistorische Kritik ist es ziemlich gleichgültig, ob es Reparatus noch vollenden liess, oder sein Nachfolger Theodorus fertigstellte. Es handelt sich ja nur um ein Jahr.

Ciampini sah in dem Erzbischof Maximian und in der Figur rechts Ursicinus. (So auch Crosnier.) Montault (p. 58f.) sieht in dem nimbierten Bischof S. Apollinaris, in seinem Nachbar Maximian. Die sonst bekannten Porträts des Ursus, Apollinaris und Maximian sprechen ebenso entschieden dagegen, wie die Kunst des späten Werkes. Garrucci führt mit Recht die Notiz des Agnellus an, dass Erzbischof Reparatus zur Zeit des Kaisers Konstantin Pogonatus und seiner Brüder Heraklius und Tiberius das Episkopat in Ravenna inne hatte und dass er vom Kaiser die durch Justinian I. an S. Agnellus verliehenen Privilegien erneuert erhielt. Dass Reparatus „sub Romana sede se non subjugasse", schliesst nicht aus, dass er sich später mit dem Papst versöhnte. Ebenso fügt Agnellus hinzu, dass der Kaiser bei der endlichen consecratio des Bischofs in Rom zugegen gewesen sei und gewünscht habe, dass dies Ereignis in S. Apollinare zur Darstellung komme. Der Inhalt der Privilegien bestand nach Agnellus in einer Entlastung von Steuern und Abgaben, einer Ausschliessung der Laiengerichtsbarkeit über den Klerus und dem Rechte der Staurophorie (cf. Maximians Figur in S. Vitale p. 125).

Von den grossen Zerstörungen der Gemälde scheint Montault übrigens nichts zu wissen. Wir werden sie also am besten (das scheint auch Kraus p. 442 zu glauben) dem letzten Jahre des Reparatus oder dem ersten seines Nachfolgers Theodorus zuweisen können.

2.

Die Kunst des „zweiten Nachahmers von S. Vitale".

Dass unser Mosaicist mit dem Symbolisten nichts gemeinsam hat, beweisen schon seine kleineren Fleischwürfel, sein schwarzer Grund, sein Mangel an Plastik, seine grosse Gedankenarmut, seine leblosen, unschönen Gesichter und vieles andere. Wie er Zug für Zug aus S. Vitale kopiert hat, so ist er auch römischen und „byzantinischen" Einflüssen zugänglich gewesen. Das beweisen seine Engel mit dem labarum u. a. m. Wo er seine Ornamente aus S. Vitale und vom Symbolisten kopiert, sind sie erträglich, wo er aber seiner Zeit Angemessenes schafft, sind sie langweilig, wie auch seine wilde Buntheit bei den Bögen der Apsisscenen unharmonisch wirkt. Die Stücke des schwarzen Grundes in S. Vitale müssen ihm ganz besonders imponiert haben, da er diese Farben bei allen drei Teilen seines Werkes, dem Triumphbogen wie der Fensterwand

und den Seitenstücken der Apsis, angewendet hat. Denselben drei Teilen ist auch die Perlensäule gemeinsam. Eigentümlich bleibt sein weisser Boden im Gegensatz zu dem gewohnten grünen.

Wie er das Werk der drei Meister von S. Vitale Stück für Stück ausgeschlachtet hat, haben wir im einzelnen gesehen. Ich kann nicht begreifen, wie man in einem so schematischen Stückwerk einen einheitlichen Gedanken suchen konnte. Porträtfiguren, symbolische Scenen, Historie, alles ist durcheinander gewürfelt und zeigt den tiefen Verfall der christlichen Kunst im siebenten Jahrhundert.

S. Pietro Crisologo.

Die Mosaiken der erzbischöflichen Palastkapelle, die den Namen des heiligen Bischofs Petrus Chrysologus (439—49) trägt, sind in einem stark überarbeiteten Zustande. Ihre Datierung ist vielfach umstritten; wir bemerken schon jetzt, dass wir zwei Epochen unterscheiden, nämlich die Mosaiken der Decke des Vorraumes und die der Tonne des Altarraumes und der rechten Wand. Die drei Fragmente an der Hinterwand des Altarraumes entstammen, wie a. a. O. zu zeigen sein wird, der Kathedrale von Ravenna (1112), bei deren spezieller Beschreibung sie ihren Platz finden werden.

Auf dem Werke des Vorraumes und auf zwei Säulenkapitälen, die durch den Kardinal Louis Capponi der Kapelle entführt worden sind, findet sich ein Monogramm, das mit PETR(VS) aufgelöst werden kann. Zugleich ist auf den Kapitälen eine Inschrift folgenden Inhaltes zu lesen: PETRVS EPISC SCE RAVEN ECCL. COEPTVM. OPVS (a fund) AMENTIS IN HONORE SCRM. PERFECIT. Ein Bischof Petrus hat also die Kapelle erbaut und „den Heiligen" geweiht. Nun haben wir aber vier Bischöfe dieses Namens in Ravenna, nämlich Petrus Antistes, Petrus Chrysologus, Petrus III., die alle dem 5. Jahrhundert angehören, und Petrus IV. mit dem Beinamen Junior, der im 6. Jahrhundert regierte. Nach Agnellus hätte schon der heilige Ursus (379—98 oder 96, oder 400—10) die Kathedrale mit Mosaiken geschmückt, die von Chrysologus (439—49) erneuert worden seien. Dieser Chrysologus habe auch die Mosaiken der Palastkapelle hergestellt. Dass dies unmöglich ist, beweist schon die Kunst der Mosaiken. Ausserdem findet sich im Vorraume das Porträt des h. Cassianus, der mit Chrysologus zusammen starb. Es ist ganz undenkbar, dass Chrysologus diesen schon als Heiligen abbildete. Garrucci geht daher auf den Petrus Junior herab (cf. p. 31 und das Citat des Agnellus). Montault setzt alle Mosaiken ausser den drei Fragmenten in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts (p. 37).

Man sieht, dass die Quellen derartig verwirrt sind, dass wir nicht viel mit ihnen anfangen können. Das Mosaikmonogramm scheint mir durchaus nicht zweifellos den Namen des Petrus zu tragen, und auf den Kapitälen findet sich nichts über die Ausstattung der Kapelle gesagt. Wir werden also hauptsächlich aus der Kunst selbst heraus Schlüsse ziehen müssen und werden sehen, dass sowohl Montault wie Garrucci teilweise Recht haben.

Wir beginnen mit der Beschreibung des Altarraumes, um dann zu der des Vorraumes zu gehen. Die einzelnen Momente, die für die Kunstkritik und Datierung wichtig sind, werden im folgenden hervorgehoben und zum Schlusse noch einmal zusammengefasst werden.

A.

Das Werk und die Kunst des „Meisters mit dem Christus militans“.

1.

Das Tonnengewölbe.

Ein schmales Tonnengewölbe überspannt den Altarraum, dessen Grund mit goldenen Würfeln belegt ist. Es ist so stark zerstört und durch Malerei ergänzt, dass sich das Echte vom Neuen nur mit Mühe scheiden lässt. Das ganze Feld wird in Quadrate geteilt, die von je vier Blumensternen umgrenzt werden. Diese sehr restaurierten Blumensterne bestehen aus einem roten Kreise in der Mitte und vier dreiblättrigen Blüten an demselben. Vier weisse, je aus verschiedenen Steinen gebildete Perlen stehen im Kreise. Auf den Blüten scheint Perlmutter zu liegen, soweit sich das bei dem sehr defekten Zustande erkennen liess. Inmitten der Quadrate finden sich verschiedene sitzende Vögel, unter denen ich Tauben, Papageien, Elstern (?) und eine Feldhühnerart unterschied. Die Tauben sind weiss mit schwarzen Konturen und Halsring und orangefarbenem Auge. Der hühnerartige Vogel hat etwas von den Fleischlappen der Gattung Gallus an den Wangen, einen hellblauen Kragen, kleine Flügel, dicken Leib und kurzen Schwanz von rotbrauner Farbe.

Als gute Parallele führe ich die Nischenmosaiken von S. Georg in Salonik an, von denen die drei noch ganz erhaltenen eine grosse Anzahl bunten Geflügels in Ornamentmuster eingefügt zeigen. In der vierten Nische vom jetzigen Eingang der Moschee links sind allein 96 Kassetten, also auch die Quadratform, mit Fasanen, Enten und Früchten auf Goldgrund gefüllt. Wir finden

ausserdem Papageien, Rebhühner, Wildgänse und verschiedene grüne Phantasievögel von oft überraschenden naturalistischen Formen darin. Ich habe schon bei der Zusammenfassung der Beschreibung der mittelsten Zone von S. Apollinare nuovo (p. 173) auf die Parallele mit Thessalonich hingewiesen. In S. Vitale und S. Apollinare in Classe, wie schon im alten Baptisterium haben wir ähnliche Vogel gefunden, und es ist wohl klar ersichtlich, dass bei dem ewigen Wechsel der verschiedenen Tiere an eine symbolische Deutung nicht gedacht werden kann. Allen gemeinsam sind eigentlich nur die Papageien und die Wachteln oder Rebhühner, und alle gehören ungefähr der Zeit zwischen 450 und 538, hauptsächlich aber den letzten 20 Jahren an. Das Motiv scheint mir, wie schon einmal bemerkt, orientalischen Ursprunges zu sein, worauf das ältere Mosaik von Salonik und der Papagei hindeuten. Die Grundidee war wohl, den Himmel als solchen durch seine befiederten Bewohner darzustellen. Das scheint mir der einzige Gedanke zu sein, der von Montaults Ausführungen p. 31 f. brauchbar ist. Er hat übrigens in unserem Tonnengewölbe fünf Arten notiert: Ente, Perlhuhn, Papagei, Taube und Häher (Garrucci bildet ausserdem sogar Pfauen ab), und bringt dabei wieder seine beliebte Vier-Elemente-Hypothese an den Mann, von denen er zwei konstatiert. In den Blumen sieht er Rosen und Lilien, was durchaus wahrscheinlich ist, da sie so oft in ravennatischen Kirchen vorkommen (cf. p. 53).

Für unsere Datierung ist jedenfalls der Goldgrund und das Vogelmuster von Wichtigkeit. Beides zusammen weist uns in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts, da beides vorher in Ravenna nur ausnahmsweise einzeln, nie aber kombiniert vorkommt, das Vogelmuster aber nach 538 nicht mit Sicherheit nachzuweisen ist. Auch das Vorkommen des Perlmutters, der erst seit Justinians Regierung eingeführt worden ist, wollen wir notieren.

2.

Die rechte Wand.

Ein sicher später rekonstruiertes grosses Band, ähnlich dem schönen Motiv im Mausoleum, umschliesst einen goldgrundigen Halbkreis, der wohl früher eine ganze Nische krönte. Jetzt ist nur, wie sogar Montaults Abbildung (p. 33) deutlich erkennen lässt, noch der obere Teil echt. Der untere ist übermalt, aber auch die verschiedenartigen Goldwürfel des noch erhaltenen Stückes zeigen die spätere Überarbeitung. Der echte Rest enthält nun eine hochinteressante Darstellung, die, wie so manches in Ravennas Mosaiken, ein Unikum in der altchristlichen Kunst repräsentiert: Das Brustbild eines Christus im Kriegsgewande, einen „Christus militans“, das Haupt seiner ecclesia militans. Sein

Kopf ist jugendlich, bartlos, en face,[1]) trotz der Spuren der Zerstörung nicht unsympathisch, von reichem braunem Haar umwallt. Der sehr ergänzte Nimbus scheint goldig mit weiss und schwarz konturiertem Kreuze zu sein. Eine Purpurchlamys mit grossem goldenem Einsatze bedeckt die linke Schulter und Brust. Sie wird von einer Doppelspange mit grossen runden roten Gemmen, von denen die eine mit Perlen umgeben scheint, und goldenen Bändern daran auf der rechten Schulter gehalten. Diese und der rechte Teil der Brust lassen ein Kleidungsstück erkennen, in dem wir einen Panzer zu konstatieren haben. Am Arme geht er in acht zweireihig gestellte, viereckige Goldplatten aus, an der Brust sehen wir noch zwei seiner Goldringe, darunter einen breiten goldenen, mit drei blauen Gemmen belegten Gürtel. Der erhobene rechte Arm ist mit einem braunen, goldbortigen Ärmel bekleidet. Sowohl die Würfel der Hand, als auch die des Gesichtes sind ebenso gross wie die anderen. Die Hand hält einen langen roten,[2]) auf der rechten Schulter liegenden Kreuzstab, dessen leicht ausladendes Kreuz in guter Perspektive über der linken Schulter sichtbar wird.

In der verhüllten Linken aber wird ein offenes Buch mit rotem Deckelrande gehalten, das die schwarze Inschrift trägt: EGO | SVM | VIA || VERI | TAS ET | VITA | †. (Joh. 14. 6.) (A mit gerader Querhasta.)

Was aus den äusseren Merkmalen dieses Gemäldes für die Datierung wichtig ist, ist folgendes: Wir haben wieder den auf das 6. Jahrhundert weisenden reinen Goldgrund. Christi Antlitz ist jugendlich-bartlos, und der letzte jugendliche Typus[3]) ist nicht nach 534 entstanden. Die Chlamys kommt wohl zum erstenmal in Ravenna auf der Pilatusfigur des gothischen Meisters von S. Apollinare nuovo vor, der bis 526 gewirkt haben kann. Dasselbe gilt von dem Kreuznimbus, der ebenfalls unter Theoderich eingeführt zu sein scheint. Auch diese Momente also weisen uns auf die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Aber wie kam der Meister auf seine eigentümliche Idee des „Christus militans“? Dass der Künstler im Kreuze die die Welt überwindende Waffe darstellen wollte, ist selbstverständlich. Das Jesaiaskapitel (63), das Garrucci anführt (p. 32), bringt wenig Licht in die Frage, da dort ausdrücklich (v. 1 ff. 6) von einem roten, blutigen Kleide die Rede ist, das der Herr im Kampfe gegen seine Feinde so gefärbt hat. Gerade dies rote Kleid ist das Charakteristikum der alttestamentlichen Scene, und es konnte nicht geändert werden, ohne dass den Beschauern die Darstellung völlig unklar bleiben musste.

---

[1]) Das En face ist für die Datierung unwichtig, da nur diese eine Gestalt vorkommt.

[2]) Nach Montault p. 32 auf das Blut des Erlösers gehend.

[3]) Abgesehen von den platten Kopien dieser Kapelle nach S. Vitale.

Ich glaube, für diese ganz einzigartige Idee des gepanzerten Christus eine Lösung gefunden zu haben, die auch für die Datierung wichtig ist. Wir haben erfahren, dass an Theoderichs Palaste das Bild des Ketzerkönigs dargestellt war, in der Rechten eine Lanze haltend (p. 133). Das Porträt, das manchem strenggläubigen Katholiken ein Ärgernis sein mochte, leuchtete noch am Königshause bis zur Zeit Karls des Grossen, der alle jene Mosaiken ausbrechen liess. Hier haben wir den Schlüssel des Rätsels: Unser Meister wollte ein Pendant dazu schaffen, ein Pendant, das das Urbild übertrumpfte: Gegen den arianischen König stand hier der Himmelskönig, gegen die Herrscherlanze das Erlöserkreuz, gegen den Ketzer das Wort: „Nicht Dein falscher Christus des Arius, sondern ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben!" Solchen Panzer, solchen Königspurpur, solche rote Lanze wird Theoderichs Porträt gezeigt haben, aus diesem „Christus militans" können wir uns einen Begriff davon machen, sein Kostüm rekonstruieren. In bewusstem Gegensatze zum Arianismus schuf unser Meister sein Werk, wohl sehr bald nach dem Tode des Ketzerfürsten, in den ersten Jahren der Reinigung der ravennatischen Kirche von der Irrlehre.

So weisen uns also sowohl der Goldgrund, der Perlmutter, das Vogelmuster, die Chlamys, der bartlose Typus, der Kreuznimbus, als auch dieser Grundgedanke der Gestalt Christi in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts, genauer in die dreissiger Jahre desselben, wäre also dies Werk ungefähr gleichzeitig mit der Conchadarstellung des „Symbolisten" von S. Apollinare in Classe.[1])

B.

Das Werk des „ersten Nachahmers von S. Vitale".

Das monumentum aere perennius des Naturalisten von S. Vitale war hochberühmt zu Ravenna. Kein Wunder, dass diese feinste, geschlossenste aller Kompositionen mit ihrem wunderbar ernst stimmenden Farbenzauber ihre Nachahmer fand. Wir sahen schon, wie sich die Traditionen dieses Blaugrundmeisters bis ins 7. Jahrhundert hinein erhalten haben (S. Apollinare in Classe p. 223), wie seine Ideen aber nicht mehr imstande waren, die sinkende Kunst dieser Epoche vor dem völligen Untergang zu bewahren. Wir werden jetzt ein Werk kennen lernen, das ihm zeitlich bedeutend näher steht, das in der Formengebung, dem

[1]) An der Altarwand waren ursprünglich noch andere Mosaiken unsers Meisters, von denen Bacchini nur noch eine dort zu seiner Zeit vorhandene Inschrift las (cf. Garrucci p. 31). Kraus I. p. 441 hält den Christus für eine „archaïsierende" Arbeit des 7. Jahrhunderts.

Kolorit und den Motiven völlig von ihm abhängt, ohne dass es den Gedanken seiner grandiosen Komposition im entferntesten gefasst hätte, das Werk des „ersten Nachahmers von S. Vitale". Es umfasst die kreuzgewölbartige Decke des Vorraumes, vier daranstossende Bogenstreifen und vier schmale Lunulae an den Wänden zwischen den „Gewölbkappen" und den Bögen, da die Bögen flacher sind als die Kappen.

I.

Das Gewölbe des Vorraumes und die Lunulae.

Die Darstellung der Gewölbdecke ist sehr ruiniert, vieles überhaupt nicht mit Würfeln ergänzt, sondern einfach bemalt. Auf goldenem Grund mit grünen Ecken (S. Vitale, p. 96) sehen wir einen blauen Kreis in der Mitte, auf dem noch die Reste zweier Balken eines Sternmonogrammes (p. 112. 116) zu sehen sind. Vier Engel, die auf den grünen Ecken stehen, halten diesen Kreis (p. 95 ff.). Einer ist total zerstört, die andern drei sind vielfach ergänzt. Auf dem blondlockigen Haare tragen sie eine gelbe (!) Vitta mit blauem Edelstein. Ein weisser Nimbus (!) umgiebt das Haupt, die grossen Flügel sind braun, die Gewänder, wie immer, weiss, zweimal mit einem Winkelcalliculus geziert. In den „Kappen" sehen wir die Evangelistensymbole (p. 99f. 105f.), Brustbilder, die rote Bücher mit weissem Schnitt, roten Schlussstücken und blauen und grünen Edelsteinen und weissen, aus einzelnen Steinen zusammengesetzten Perlen halten. Sie wachsen aus weissen, blauen und roten Wolkenstreifen und werden von braunen Fittigen beschwingt. Der Engel ist genau wie die Engel in den Ecken gebildet. Er hält sein Buch auf verhüllten Händen. Der dunkelbraune Adler erscheint ganz; in seinem Schwanze sehen wir rote Stücke. Sein Nimbus ist wie der des Engels. Vom Löwen sind nur die Flügel und die linke dunkelbraune Klaue erhalten, ebenso die Wolken und das Buch. Das jetzt dort ergänzte menschenähnliche Gesicht erinnert zu sehr an die menschengesichtigen Löwen des Barockstiles, um auf eine originale Darstellung zurückzugehen.[1]) Der Stier ist weiss. Merkwürdigerweise hat er keinen Nimbus, ein Zeichen, wie das Werk überarbeitet worden ist. Seine Formen sind nicht unschön, er zeigt deutlich den Einfluss des prächtigen Tieres aus S. Vitale (p. 106).

An das Gewölb stossen, wie bemerkt, die vier schmalen Ausschnitte, die von je zwei Bögen umfasst werden. Ihr Grund ist dunkelblau.[2]) Gegenüber

[1]) Gegen Garrucci p. 32, der es auf das Original zurückführen will.

[2]) Diese Lunulae hält Kraus (I. p. 441) für die ältesten Stücke der Kapelle.

dem Eingange strahlt in der Mitte ein goldenes, in einen Kreis geschlossenes Monogramm, aus dem man den Namen PETRVS gelesen hat.[1]) Neben der ersten Längshasta scheint ein S, neben den R-Bögen wieder etwas ergänzt zu sein. Dass also an dem Monogramm geändert worden ist, steht fest. Mir scheint überhaupt, als sei entweder ein anderes Monogramm zum Namen des berühmten Petrus Chrysologus zugestutzt worden, dem einmal die ravennatische Tradition diese Mosaiken zuschrieb, oder aber es ist gänzlich neu eingefügt, um ihm die Autorschaft dieser wenig bedeutenden Kapelle und ihrer Bilder zu retten. Jedenfalls lässt es keine Schlüsse auf die Datierung zu. Zu den Seiten des Kreises stehen je zwei Vögel, einer blaugrün, der andere weiss. Zwischen ihnen sind Früchte dargestellt.

Die Mitte des Ausschnittes rechts ist zerstört. Ihre „Wappenhalter“ bilden zwei weisse Adler mit offenen Flügeln über grünen, weiss belichteten Ranken mit roten Früchten.

Über der Eingangsthür sind noch zwei Tauben, ein Papagei und ein kleiner weisser Vogel erkennbar; das letzte Paar steht nicht symmetrisch. Das Mittelmonogramm ist zerstört.

Der linke Ausschnitt über dem Fenster gleicht dem zur Rechten. Er ist sehr restauriert.

Man sollte fast glauben, die Monogramme ausser dem einen seien systematisch vernichtet worden, um dem heiligen Chrysologus allein die Ehre der Ausstattung dieses Raumes zu erhalten.

2.

Die vier Bogenstreifen.

a) Ein Goldgrundstreifen mit sieben Medaillons überzieht den inneren Bogen gegenüber der Eingangsthür. In den Medaillons stehen Köpfe (S. Vitale p. 90), von denen die Standlinie des mittelsten nach dem Altarraume gerichtet ist, während die Kopfseiten der anderen je drei zu drei stehenden nach dem mittelsten gerichtet sind. Wir erkennen in den Köpfen sechs Aposteltypen, die auch durch ihre Inschriften bezeichnet sind, um das Christushaupt in der Mitte gruppiert (p. 92 f.). Die Medaillons werden von schwarzen, orangefarbenen, weissen, karminroten, goldigen und blauen Streifen umzogen, ihr Grund ist hellblau. Alle Jünger tragen, so weit dies bei den Brustbildern erkennbar ist, weisse

[1]) Kraus l. c. sagt, es sei das Monogramm des Bischofs Maxentius. Das ist wohl nicht gut möglich. Vielleicht beruht die Ansicht auf einem einfachen Versehen.

Tunika und Pallium und Purpurclavi. Alle haben einen Haarwulst. Wir beginnen mit der Beschreibung links vom Eingange aus.

1. Simon von Kana. SIMON CA ‖ NANEI.[1]) Jugendlich. Brauner Vollbart.

2. Thaddäus. (TH)AD ‖ DAEV(S). Grauer spitzer Vollbart, graues Haar. (Anders in S. Vitale p. 93.)

3. Jakobus, Alphäi Sohn. (IAC)O ‖ BVS. Wie 1. Grössere Augen.

4. Christus. Schöner, jugendlicher, bartloser Typ. Nach ihm ist der Christus in S. Vitale p. 91 f. zu rekonstruieren. Purpurtunika mit Goldclavi und Purpurpallium. Glorie goldig mit einem Kreuz von weissen und blauen Gemmen.

5. Thomas. THO ‖ MAS. Braunes Haar, brauner Vollbart mit zwei Spitzen.

6. Matthäus. (MA)T ‖ THEVS. Braunes Haar, jugendlich volles, bartloses Gesicht. Dieser Typ unterscheidet sich von den andern, den Apostel alt und bärtig darstellenden Typen in auffallender Weise (cf. altes Baptisterium p. 78, S. Vitale p. 93. 99).

7. Bartholomäus. (BA)RTH ‖ OLOMEVS. Braunes Haar, brauner, spärlicher Bart, voll nur an den Wangen.

Nach der Altarseite zu ist der Streifen schwarz-rot-weiss (p. 180) eingefasst, nach dem Eingange zu durch ein rotes, schwarz-weiss umgebenes Band, auf dem in gelben Fassungen je zwei kleine weisse, viereckige Gemmen mit je einer grösseren runden oder viereckigen grünen verbunden sind.

b) Diesem Streifen gegenüber an der Eingangsthür liegt ein zweiter Apostelstreifen, dessen Grund, Einfassung und Anordnung dem ersten entspricht. Die Füllung der Medaillons ist ein schönes, dunkles Kobaltblau mit ebensolchem, ausserdem weissem und goldenem Ringe eingefasst. Nur Christi Medaillon ist goldgrundig, weiss und blau umgeben.

1. Johannes. IOHA ‖ NNIS. Jugendlich. Dunkelbraunes Haar, sehr dünner Bart (p. 93). Um den Kopf, wie auch bei 2, 3, 5 und 7, ein hellblauer Schimmer.

2. Jakobus, Zebedäi Sohn. IACO ‖ BVS. Braunes Haar und Vollbart. (p. 92.)

3. Paulus. PAV ‖ LVS. Bekannter Typ, dunkelbraunes Haar. Stirnlocke.[2])

4. Christus wie bei a. Rechte Gesichtshälfte zerstört. Die Gemmen des Nimbus aus Perlmutter, daher später, weil sonst nirgend in diesem Raume

---

[1]) Garrucci: SIMON CANANEVS, Montault: IACOBVS CANANEIO!

[2]) Dass Paulus diesmal an der „Petrusseite" erscheint, ist bei unserm geistlosen Kopisten einfaches Versehen. Übrigens steht nicht einmal fest, ob dies überhaupt der Fall ist, da das Christusmedaillon (s. u.) wahrscheinlich ganz neu ist, und wir nicht wissen, wo seine Standlinie war.

Perlmutter angewendet worden ist, sondern die Perlen immer aus je vier weissen Steinen zusammengesetzt worden sind.

5. Petrus. PET || RVS. Der bekannte, weisshaarige Typ. Tonsur nicht zu erkennen. Vollere Wangen als sonst.

6. Andreas. AND || REAS. Der bekannte, grauhaarige, struppige Typ.

7. Philippus. FILIP || PVS. Jugendlich. Braunes Haar und Vollbart. (p. 92.)

Purpurclavi sind nur bei Paulus und Johannes sichtbar.

c) Über der Fensterwand zeigt sich ein Streifen von derselben Ausstattung wie a. Sehr zerstört. Die Medaillons teils dunkel-, teils hellblau.

1. Chrysanthus. CHRYS || ANTH || VS. Wie die Apostel gekleidet. Purpurclavi. Haar und Bart grau.

2. Chrysogonus. CHRYS || OGON || VS. Wie 1. Haar und Bart braun.

3. Cassianus. CASSI(AN) || VS. Wie 1. Purpurclavi. Haar und Bart weiss.

4. Fragmente eines weissen Sternmonogramms mit Alpha und Omega in Kettchen auf Hellblau. (p. 102 f.)

5. Falsch als SEBASTIANVS ergänzt, da die drei letzten Buchstaben deutlich PVS zeigen. Chrysippus?

6. Falsch als FABIANVS ergänzt. . . . MAS noch erkennbar. Wohl der medizinische Heilige Cosmas. Zerstört.[1])

7. Damianus, des Vorigen Mitmärtyrer. cf. p. 240. D(AM) || IANVS. Zerstört.

d) Wie c. Sechs weibliche Heilige um ein Sternmonogramm, c gegenüber an der Wand.

1. Felicitas. FELICI || TAS. Dunkelbrauner Schleier und Gewand. Die wulstige Mitra und der Halsstreif des Untergewandes rot.

2. Perpetua. PERPE || TVA. Weisser Schleier, Edelsteinkragen, graues Gewand. Ich weiss nicht, ob das Haar mit Edelsteinen geschmückt ist, oder ob dieser Wulst die Mitra ist.

3. Daria. DA || RIA. Wie 2. Haar dunkelbraun ohne Schmuck.

4. Das Sternmonogramm mit Alpha und Omega. Sehr ergänzt.

5. Euphemia, EVFI || MIA, wie 2.

6. Eugenia. EVGE || NIA. Wie 2.

7. Caecilia. CECI || LIA. Wie 2.

Was die Buchstabenformen der Inschriften betrifft, so sind verschiedene Hasten, z. B. bei A, L, N und V geschweift. Das A hat immer eine geknickte Querhasta, nur beim Streifen der männlichen Heiligen nicht, was

---

[1]) Montault (p. 34) giebt die jetzt sichtbaren Namen wieder.

diese sehr korrumpierten Inschriften schon von vornherein verdächtig macht. Der obere Bogen des B ist kleiner als der untere, die Querhasten des E sind gleich lang.

Im allgemeinen ist über diese vier Bögen folgendes zu bemerken:

Beim Apostelstreifen über dem Eingange ist wohl der dunkelblaue Hintergrund ergänzt, von dem ursprünglichen hellblauen ist noch etwas um einzelne Köpfe (p. 232) stehen geblieben. Ebenso sind wohl die Ringe um die Medaillons neu, da sämtliche drei andere Bögen ein gleiches, von diesem verschiedenes Muster zeigen. Christi Medaillon scheint völlig neu zu sein, denn 1. fällt seine Hässlichkeit zu dem schönen Pendant auf, 2. ist im Nimbus Perlmutter angewandt, 3. gehen vom Rande des Nimbus weisse Strahlen nach innen (!), 4. sind im Gewand auffallende Stücke als neu erkennbar, 5. ist im Gesicht der grössere Teil gemalt.

Die Typen der Apostel stimmen mit zwei Ausnahmen so ziemlich mit denen in S. Vitale überein. Die Märtyrerinnen fanden wir schon sämtlich in der untersten Region von S. Apollinare nuovo (p. 184 ff.). Von den Heiligen im andern Streifen ist nur Chrysogonus und Cassianus auch dort (p. 190 f.) dargestellt. Übrigens berechtigt der traurige Zustand unseres Streifens zu keinerlei sicheren Schlüssen.

C.

Die Kunst des „ersten Nachahmers von S. Vitale“ und die Datierung seines Werkes.

Dass unser Mosaicist nicht mit dem „Meister des Christus militans“ identisch ist, erhellt zur Evidenz daraus, dass seine Fleischwürfel kleiner sind als die übrigen, während bei jenem alle Würfel gleich gross waren. Ausserdem war jener ein reiner Goldgrundmeister des strengen Stiles, während dieser deutlich den beginnenden Verfall des Stiles zeigt. Wir haben auf Schritt und Tritt gesehen, wie unser Mosaicist den Naturalisten von S. Vitale, und zwar nur diesen, kopiert hat. Sogar Montault giebt zu, dass seine „Komposition mehr verspricht als sie hält“ (p. 37), und tadelt die vielen Wiederholungen. Man kann solche geistlose Zusammenstoppelung überhaupt keine Komposition nennen. Die starren Formen aber und die Abwandelung der Evangelistensymbole weisen auf eine dem Naturalisten von S. Vitale schon ferner liegende Zeit. Auch dass kein Perlmutter vorkommt, zeigt nicht, dass noch keiner angewendet wurde, sondern dass keiner mehr in Brauch war. Seine Anwendung fand erst wieder später

statt, als man alte Vorlagen kopierte, und in seinen hauptsächlichen Vorlagen aus S. Vitale fand unser Mosaicist keinen Perlmutter angewendet. Wir werden ihn daher wohl mit Recht in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts, ungefähr gleichzeitig mit dem Künstler des Bischofs Agnellus von S. Apollinare nuovo, mit dem er ja auch acht Heiligentypen gemeinsam hat, zu datieren haben. Hier wie dort Verfall einer grossen Kunst.[1])

---

[1]) Kraus schreibt auch diese Mosaiken mit den „das Monogramm Christi tragenden Engeln" erst dem 7. Jahrhundert zu. Ich kann nicht ein einziges Moment finden, das zu diesem Schlusse berechtigt.

S. Michele in Africisco.

Das Mosaik des Triumphbogens und der Concha von S. Michele in Africisco ist nicht mehr in Ravenna. 1834 wurde es von dem preussischen Kronprinzen, dem späteren Könige Friedrich Wilhelm IV. (nach Bayet, Recherches pour servir l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient, p. 100, von Prinz Karl von Preussen im Jahre 1847) angekauft und nach Berlin transportiert, wo es noch eingepackt liegt. Montault, p. 125 f., sagt, der Verkauf sei eine Schande für Ravenna.

Es existiert im ravennatischen Museum eine m. E. gute Kopie dieses Werkes in Farben, nach der wohl auch Garrucci seine Tafel (267. 2) anfertigen liess. Montault spricht p. 122 von einer in Deutschland publizierten Chromolithographie, die er auch p. 123 abzubilden scheint (wenn es nicht das ravennatische Aquarell ist), die ich aber nicht ausfindig machen konnte.

Über die Datierung des Werkes erfahren wir etwas in Agnellus Bericht über das Leben des Maximianus: „Maximianus consecravit ecclesiam B. Archangeli Michaelis hic Ravennae, quam Bachauda cum sanctae recordationis memoria Juliano Argentario aedificavit, ibique invenietis in camera tribunae ita legentem: Consecuti beneficia Archangeli Michaelis Bachauda et Julianus a fundamentis fecerunt et dedicaverunt sub die non. maii quater p. c. Basilii iunioris viri clavissimi cos., ind. VIII." Wir haben es also wieder mit einer Kirche des Julianus Argentarius zu thun, der diesmal von Bachauda unterstützt wurde. Die Notiz führt uns auf das Jahr 545 oder 46, das auch Garrucci und Kraus ohne weiteres annehmen.

Montault hat die richtige Empfindung gehabt, dass dies nicht ganz stimmen könne. Auffallend ist zunächst das Vorkommen des bärtigen Christustypus auf dem Triumphbogen neben dem unbärtigen in der Apsis. Was aber Montault (p. 123) von dem Gewande der beiden Heiligen Cosmas und Damianus auf dem

Triumphbogen sagt, beruht auf einem groben Irrtum. Er behauptet, dass die Märtyrerbilder des 5. und 6. Jahrhunderts die Kleidung der Apostel trügen, und fügt zum Beweise hinzu: „Auf dem Apsismosaik von S. Cosmas und Damianus in Rom, das aus dem Jahre 530 stammt, haben sie (die beiden Heiligen), obgleich beschuht, noch das Kostüm der Apostel." Das ist nicht der Fall, und De Rossis farbige Publikation hätte ihn darüber aufklären können. Die beiden Heiligen tragen dort über weisser Untertunika eine dunkelbraune Planeta (!), an der je ein rotes medizinisches Etui (sie waren bekanntlich Ärzte) befestigt ist. Obschon De Rossis Farben auf diesem Blatte mit dem Original nicht immer stimmen, wie schon p. 59 Anm. 7 bemerkt,[1]) die Farben jener Gewänder sind völlig richtig wiedergegeben. Dieser Schluss Montaults ist also gänzlich hinfällig, und doch hat er etwas Richtiges vermutet: Das Triumphbogenmosaik kann nicht dem 6. Jahrhundert entstammen, dadurch aber, dass er den Schluss auch auf das Conchamosaik ausdehnte, beging er einen Irrtum. Die Lösung des Widerspruches ist sehr einfach: Wie in vielen ravennatischen Kirchen haben wir auch hier die Werke verschiedener Meister,[2]) und zwar entstammt das Conchamosaik dem Jahre 545, das Triumphbogenmosaik erst dem 7. Jahrhundert. Noch mehr: Wir werden im Conchamosaik die Hand oder die Schule des „Idealisten von S. Vitale" wiedererkennen, der etwa zehn Jahre vorher sein Werk in der Concha jener Kirche unter dem Bischof Ecclesius (525—34) vollendet hatte. Sein Geisteskind ist das Werk jedenfalls, ob er nun den „Karton" geliefert hat, oder selbst daran thätig war.

Unsere Beschreibung, die wir nach der ravennatischen Kopie geben, wird dies näher ausführen.

I.

Das Werk des „Idealisten von S. Vitale".

Die bekannte „rote" Gemmenborte umrahmt den Aussenbogen der Concha. Innen wird sie von einem breiten, schwarzgrundigen Streifen umgeben, in dessen Mitte auf blauem Kreise, der rot-grau-rot umrandet ist, das Gotteslamm mit goldenem Nimbus steht. Auf jeder Seite dieses Medaillons sehen wir sechs weisse, die Flügel erhebende Tauben auf M-förmigem weissem Bande in grünen

---

[1]) Dieser Umstand hat mich auch in meiner Dissertation (p. 15. 19), vor deren Vollendung ich das Original noch nicht kannte, zu einem falschen Schlusse geführt.

[2]) So auch Nicolaus Müller, „Christusbilder" (Real-Encyklop. für Theol. u. Kirche, 3. Aufl.), p. 75, der dasselbe Prinzip allerdings auch auf die historischen Scenen von S. Apollinare nuovo anwendet.

Kränzen sitzen, die die Apostel darstellen.[1]) Drei von ihnen sind zerstört. Dann folgt wieder der „rote“ Gemmenstreif. Man sieht, dass die Farbe des Grundes und der Gedanke des Lammes vom Naturalisten von S. Vitale übernommen ist, die Komposition aber erinnert so ganz an den Vogelstreifen mit dem Sternmonogramm in der Concha von S. Vitale (p. 116), nur dass die dort mehr ornamentale Darstellung von unserm gereifteren Meister hier symbolisch vertieft erscheint. Auch die Stellung der Tauben hier ist der der Adler dort sehr ähnlich.

Der Grund der Concha ist goldig, der Boden grün mit den „ravennatischen Rosen und Lilien“, wie sie unser Meister schon in S. Vitale (p. 117) erblühen liess. In der Mitte steht Christus mit jugendlich-bartlosem Antlitz, purpurbrauner Tunika und Pallium mit goldenem Winkelcalliculus, goldenen Clavi und goldenen Ärmelborten, goldenem, rot umrandetem Nimbus mit dunklem Kreuz und blauen und grünen Gemmen, schwarzen Sandalen,[2]) mit einem Worte — bis auf den anders geformten Calliculus — der Christus von S. Vitale! Er hält in der Rechten ein grosses, unten aufstehendes, ihn überragendes Kreuz, etwas ausladend, dunkelbraun, mit blauen und grünen Gemmen besetzt. Diese Technik, auf dunklen Grund Edelsteine zu legen, sahen wir bereits im Kreuznimbus des ersten Werkes (p. 118). Die verhüllte Linke hält ein offenes Buch mit rotem Deckelrande, in dem geschrieben steht: „† QVI VI DIT ME VIDIT E(T) PATREM || EGO ET PATER VNVM | SVMVS.“ (Joh. 14. 9 und 10. 30.) Die Figur in dieser monumentalen Stellung, im „rechten Winkel“, wie ihn unser Franz Stuck bei seiner „Vertreibung aus dem Paradiese“ und seinem „Paradieseswächter“ so prachtvoll angewendet hat, muss im Original einen gewaltigen Eindruck machen! Man gedenkt der Verse: „Vexilla regis prodeunt, Fulget crucis mysterium.“[3])

Je ein Engel steht neben dem himmlischen Herrn. Ihre Nimben und Vitten,[4]) ihre Kleidung und Stäbe (Garrucci bildet auf dem linken ein Kreuzchen ab), ihre Flügel, ja selbst ihr Faltenwurf gleichen in Form und Farbe völlig

---

[1]) Dies Motiv findet sich bereits im 4. Jh. (?) auf dem Altar des h. Victor von Marseilles, es findet sich noch im 13. Jh. auf dem Apsismosaik von S. Clemente in Rom, wo die Tauben auf den Kreuzarmen des Crucifixus sitzen. Das M-förmige Ornament deutet auch Montault (p. 122) auf ein Band oder ein „Hügelchen“. Man könnte allenfalls den Anfangsbuchstaben des Erzengels Michael darin vermuten.

[2]) Falls sie Original sind. Der untere Teil der Figur scheint zerstört.

[3]) Montaults merkwürdige Behauptung (p. 125), hier sei der noch auf Erden lebende Christus dargestellt, was mit seiner sonstigen Auffassung im Widerspruch steht, stammt nur aus der Anschauung, dass beide Christustypen gleichzeitig seien.

[4]) Mit flatternden Bändern, wie auf dem Venantiusmosaik des Lateransbaptisterium von 642. Dieser Umstand allein aber berechtigt nicht zu späterer Datierung.

den Engeln in S. Vitale. Links steht, durch die schwarze Inschrift über seinem Haupte gekennzeichnet, der Patron des Gotteshauses, der Erzengel Michael. (MICHAHEL. Auch die Buchstabenformen aller dieser Inschriften gleichen denen in S. Vitale.) Die Rechte ist, wohl in anbetender Bewunderung, erhoben. Die Linke, die den Stab hält, ist verhüllt. Der Calliculus zeigt ein liegendes H, ähnlich dem des Herrn in S. Vitale. Gabriel (GABRIE || L, Garrucci: GABRIHEL) auf der rechten Seite gleicht seinem Gefährten. Sein unterer Teil ist zerstört, daher wir keinen Calliculus sehen. Auch aus der Figur des Michael ist unten ein Stück herausgebrochen.

Die Übereinstimmungen beider Parallelen bis ins kleinste Stück (die Calliculi sind nur umgekehrt) sind so auffallend, dass unsere Zuweisung an unsern „Idealisten von S. Vitale“ oder seine Schule wohl berechtigt erscheint. Dann aber werden wir uns auch die Perlen aus Perlmutter gebildet denken müssen.

2.

Das Werk des Meisters des Triumphbogens von S. Michele.

Der Triumphbogen wird durch die „rote“ Gemmenborte in zwei Teile zerlegt, den oberen mit der apokalyptischen Scene und die beiden unteren Zwickel mit den Figuren der Heiligen.

a) Über der Darstellung ist wieder das „rote“ Gemmenband. Der Grund ist goldig. Nicht ganz in der Mitte, sondern der ungleichen Zahl der Engel wegen mehr nach rechts steht ein goldener Thron mit einfachem Schemel, reich mit Perlen und Edelsteinen verziertem Sitze und hellrotem Kissen ohne Lehne. Auf diesem sitzt Christus mit bärtigem, ernstem Antlitz und langem, gescheiteltem Haare. Er trägt das gewöhnliche Purpurkleid, dessen Tunika etwas heller als das Pallium erscheint, ohne Calliculi. Der Nimbus ist goldig, rot umzogen, mit hellem Kreuze. Schon diese Figur zeigt den Gegensatz zu der Figur der Concha. Die Rechte ist im Redegestus erhoben, die Linke hält ein Buch mit goldenem Deckel, grünen Ecken und blauem Kreuz mit roten Konturen, also ganz andersartig wie die Bücher des 6. Jahrhunderts.

Die den Herrn umgebenden Engel tragen die Kleidung der Conchaengel, nur ihre Calliculi sind verschieden, teils L-, teils H-, teils C-förmig. Zwei haben sogar drei Calliculi. (Spätzeit cf. p. 190.) Alle Flügel sind braun. Rechts und links vom Throne steht je ein Erzengel, wohl wieder Michael und Gabriel, mit grauem, rot umrandetem Nimbus, der den übrigen fehlt; der zur Rechten hält die Lanze, mit der Christi Seite durchbohrt ward, der zur Linken den Schwamm auf dem Ysop, der den göttlichen Dulder tränkte. Das ist ein ganz später Gedanke, der

im 6. Jahrhundert noch nicht nachweisbar ist. Links stehen nun vier, rechts drei (die beiden letzten sind zerstört) Engel mit sentimental geneigten Köpfen (Spätzeit), die in gewundene goldene, mit Weiss belichtete Hörner (!) blasen. Fast bis zu den Knieen der Engel flutet ein durchsichtiges rotes, weisses und mattblaues Wolkenmeer. Die Füsse der Engel sind nackt! Ohne Zweifel sehen wir hier die sieben Gerichtsengel mit ihren Posaunen an dem „gläsernen Meer" der Apokalypse dargestellt. (Apok. 15. 1 f., cf. auch 4. 6.)

b) In den Zwickeln waren auf goldenem Grunde die beiden medizinischen Heiligen Cosmas und Damian dargestellt, es ist aber nur noch der obere Teil des Cosmas vorhanden. Die Inschrift über ihm SCS COSMAS hat am Schluss einen merkwürdigen Schnörkel. (A mit geknickter Querhasta.) Der Heilige erscheint jugendlich, bartlos mit spärlichem braunem Haare. Er trägt eine weisse Untertunika mit rotem Halsrande (!) und schwarzen Ärmelborten, eine weisse Dalmatika mit weitem Ärmel und eine braune Planeta, auf der ein helles Band wie ein Bischofspallium liegt. Die Rechte zeigt den Redegestus, die Rolle in der Linken ist, wie Damians Figur, Ergänzung. Seine Tracht ähnelt also sehr der des h. Cosmas in der römischen Basilica. (cf. p. 237.)

Wir haben an den vielen auffälligen Zügen gesehen, dass unser Meister nicht mehr dem 6. Jahrhundert angehören kann. Interessant ist, dass er manche Stücke seines Vorgängers kopierte, er goss den neuen Most seiner Ideen vielfach in die Schläuche der alten Formen.

Anhang.

Nach dem Schlusse des Buches wurde mir eine farbige Kopie vorgelegt, die die Rixdorfer Mosaikenfabrik (Puhl und Wagner) nach dem Originale anfertigen liess. Die Kopie zeigt in den Farben so auffallende Änderungen, dass das Original vor dem Transporte nach Deutschland ganz bedeutend überarbeitet worden sein muss. So haben die Engel ganz verschiedenfarbige Flügel, das Gewand des jugendlichen Christus ist weiss und rot etc., so dass das Aquarell von Ravenna für das Studium des Werkes wertvoller ist, als dies so durchaus geänderte Original.

Die Kapelle S. Marco.

Il forestiere in Ravenna p. 100 (cf. Montault p. 121) sagt: „Ausserhalb der Basilika (S. Apollinare in Classe) gab es eine dem heiligen Marcus, Marcellus und ‚Flisolo' geweihte Kapelle, die ganz mit schönen Mosaiken geschmückt war und von Erzbischof Johann III. oder Johann IV. erbaut wurde . . . . . Es existiert davon keine Spur mehr."

Nach C. Ricci, Guida di Ravenna, p. 123, hiess der dritte Heilige „Felicola". Johann III. regierte 477—94, Johann IV. 574—75.

Näheres über die Mosaiken wissen wir nicht. Montault scheint Johann IV. für den Erbauer zu halten, denn er überschreibt das Kapitel mit: 6. Jahrhundert.

Die Kathedrale.

Die Kathedrale von Ravenna, die alte ursianische Basilika oder der Dom ist bei ihrem Umbau unter Erzbischof Farsetti 1734 des Mosaikenschmuckes der Apsis, der ungefähr dem Jahre 1112 entstammte, beraubt worden. Es ist davon nichts übrig geblieben, als einige spärliche Reste, die teils in S. Pietro Crisologo und der von Farsetti eingerichteten daran stossenden Lapidargallerie, teils im Museum untergebracht sind. (cf. Montault p. 39 f. Garrucci p. 31. C. Ricci, Guida di Ravenna, p. 34. 90. Tarlazzi, Mem. sacr. die Ravenna, p. 73. Crosnier, Ravenne et ses monuments p. 58.) Ein unbekannter Gewährsmann Montaults (er vermutet Buonamici, der über die Mosaiken der Kathedrale geschrieben habe. Sein Werk ist mir leider nicht zugänglich gewesen) schreibt sie der Apsis des Domes zu. Ich muss mich begnügen, die sechs Fragmente, die ich gesehen habe, zu beschreiben, und es dahingestellt sein lassen, ob sie sämtlich der alten Kathedrale entstammen. Allerdings spricht ihre Technik durchaus dafür.

Wir machen in der Betrachtung dieser Fragmente einen gewaltigen Sprung über etwa vier Jahrhunderte. Die altchristliche Mosaikenkunst war längst verblüht, ihre Technik vergessen, andere Probleme der Kunst waren gelöst worden, die Miniaturen begannen das Talent der Maler in Anspruch zu nehmen. Da erlebte, um die Wende des ersten Jahrtausends, die Mosaikmalerei eine Art von Nachblüte, die allerdings durch die Kunst der Buchmalerei stark beeinflusst wurde und daher nicht mehr so selbständig war wie die alte Kunst, eine Nachblüte, die die berühmten Kirchen von Venedig, Palermo und Monreale verschönerte. Wie weit entfernt aber die spärlichen Überreste dieser Epoche in Ravenna von der alten Kunst Ravennas sind, werden wir aus der Beschreibung der einzelnen Überbleibsel sehen.

Allen gemeinsam sind die sehr kleinen Würfel der Fleischteile, ebenso der nun selbstverständlich gewordene Goldgrund.

1. Fragment. Altarwand von S. Pietro Crisologo. Eine Maria in Orans haltung steht auf grünem, blumigem Boden. Oben in den Ecken erscheinen zwei weisse Vorhänge, ähnlich wie die auf der sixtinischen Madonna Raffaels. Das nicht unschöne Haupt umstrahlt eine goldne, weiss umrandete Glorie. Der das Haupt und die Brust bedeckende, lang herabfallende grosse Schleier und das Gewand sind dunkelblau gefärbt und haben goldene Borten. Die Mitra ist grau, schematisch gefältelt. Eine weisse Schärpe, von rotem Bande gehalten, ausgefranst, fällt vorn herab. Die Streifen neben ihr scheinen ihre Innenseite zu sein. Sie sind goldig und gelb, mit Gemmen reich besetzt. Der Vorhänge wegen hält Montault das Bild für eine Darstellung der Assumptio Mariae.[1])

2. Fragment. ib. links. Medaillon mit dem Kopf des heiligen Vitalis (so auch Crosnier). Graues Haar und Bart. Glorie ein schwarz-grau-weisser Ring. Reste einer reich verzierten, buntgestickten, von zwei Spangen gehaltenen Goldchlamys. An der linken Schulter eine Palme sichtbar.

3. Fragment. ib. rechts. Medaillon mit dem Kopfe des heiligen Apollinaris (so auch Crosnier). Braunes Haar und Bart, tonsura Petri. Das Gewand ist wie ein Teppich rot, gold und hellblau mit Quadraten gemustert. Nimbus wie 2.

4. Fragment. Lapidargallerie des erzbischöflichen Palastes. Medaillon mit nach rechts gerichtetem grossem Kopfe. Blauer Nimbenstreif, blondes, bartloses Gesicht, weisser Gewandrest.

5. Fragment. ib. Medaillon mit nach rechts gerichtetem grossem Kopfe. Schwarzroter Nimbenstreif, Haar grau, Bart weiss. Könnte ein Petrus- oder Andreastyp sein. Weisser Gewandrest.

6. Fragment. Museum No. 371. Männerkopf mit goldgelbem, rot schattiertem reichem Haupt- und Barthaar und goldenem, schwarz und karminrot gefälteltem Anzuge. Das linke Auge ist wieder systematisch herausgebrochen. (cf. S. Vitale, Apsisborte p. 116, S. Apollinare nuovo, Jungfrauenstreifen p. 187.) Links erscheint eine Art Pfosten mit weissem Grunde und kobaltblauer, blaugrüner und orangefarbener Zeichnung, als sei er aus buntem Marmor.

Diese Fragmente genügen nicht, um uns ein Bild des zerstörten Werkes zu geben. Die Jungfrau Maria und die beiden Hauptheiligen von Ravenna, das ist alles, was wir aus der Komposition mit Sicherheit noch nachweisen können.

[1]) Bei ihm auch p. 38 zum erstenmal veröffentlicht.

Interessant ist, dass der alte Dom wahrscheinlich schon kurz nach seiner Erbauung im 4. Jahrhundert einen reichen Mosaikenschmuck erhalten hat, dessen Künstler uns sogar Agnellus nennt: Euserius (oder Cuserius), Paulus, Agatus, Satius (Statius oder Janus) und Stephanus. Das sind die einzigen erhaltenen Meisternamen von Ravenna, die Werke der alten Mosaicisten aber sind verloren gegangen.

IV.

Die Meister von Ravenna.



Vorbemerkung.

Wie wir am Eingange unserer Schrift die Eigentümlichkeiten der einzelnen Stile gekennzeichnet haben, so wollen wir zum Schlusse zusammenfassen, was wir an speziellen Eigentümlichkeiten der Mosaicisten, abgesehen von den stilistischen Erscheinungen, festgestellt haben. Der Leser wird dadurch eine leichtere Übersicht gewinnen, als sie bei der Beschreibung gegeben werden konnte. Wie der Meisterbegriff aufzufassen sei, ist schon in der Einleitung (II. 6 p. 27 f.) auseinandergesetzt worden.

1.

Ältester Stil.

Es ist tragisch, dass wir von den Meistern der alten ursianischen Kathedrale nur die Namen erhalten haben, während ihre Werke untergegangen sind. Immerhin ist die Notiz darüber von Bedeutung, weil sie uns beweist, dass verschiedene Meister in einem Gotteshause thätig sein konnten.

2.

Blaugrundstil.

Der Blaugrundstil, der besonders unter Galla Placidias Scepter blühte, hat die grössten ravennatischen Meister hervorgebracht. Sie waren sämtlich autochthone Künstler und zeigen von „Byzantinismus“ keine Spur. Der grösste unter ihnen, überhaupt der grösste Meister von Ravenna, ist der „Meister mit den Goldranken“, dem wir den Schmuck des Mausoleums und des unteren Teiles der orthodoxen Taufkapelle verdanken. Er begriff noch ganz die Antike und lebte

in ihren Formen, wovon die Hirtendarstellung und die Tauben des Mausoleums, sowie die prächtigen acht Figuren des Baptisteriums Zeugnis ablegen.[1] Aber er war zu originell, um ein Sklave und Nachahmer der Antike zu werden. Der Glanz des Kaiserhofes der Galla Placidia machte ihn zum Heraldiker und Koloristen, wie ihn die musivische Kunst nicht mehr gesehen hat. Seine heraldische Richtung zeigt sich formell in der Stilisierung des Tierkörpers und der Pflanzen. Die Federn des Adlers gleichen dem Vliess der Schafe, denn beide sind schuppenartig gebildet. Sein Markuslöwe könnte eine prächtige Zierde eines gothischen Ritterhelmes geben, sein Goldrankenwerk in beiden Kirchen hat römische Künstler zur Nachahmung gereizt und ist einzig schön; in der Heraldisierung der Rosen und Lilien geht er fast zu weit.

Koloristisch zeigt sich diese Richtung in der Vorliebe für Goldfiguren, in der er allein dasteht. Er kannte wohl die Goldbronzen der Antike, hatte wohl gar Marc Aurels Reiterstatue in Rom gesehen, und das Monumentale harmonierte trefflich mit seiner Eigenheit. So entstanden die seltsamen Evangelistensymbole, die goldenen Propheten, die schönen Ranken. In der Vergoldung von Menschen und Tieren hat er keine Nachahmer gefunden, ausser etwa dem dritten Meister von S. Vitale, der in das Gewand der Kaiserin Theodora drei goldige Magier stickte, in der Vergoldung des Blattwerks um so mehr.

Dieselbe Vornehmheit aber, die sich im Heraldisieren ausdrückt, atmet auch sein herrliches Kolorit. Ich sehe noch einen deutschen Maler vor Entzücken über die Pracht der persisch-roten Borte des Mausoleums fast ausser sich geraten! Die matten Töne der antiken Mosaikenlandschaft wusste unser „Meister mit den Goldranken" noch ganz trefflich zu behandeln, wie die Hirtengruppe beweist, aber schon er gehört zur Richtung der Meister mit dem blauen Grunde, der wohl zuerst in Rom in der S. Sabinabasilika um 430 erscheint, also nur zwei Jahrzehnte vor unserm Meister.

Obschon seine Palette von Farben fast überfliesst, obschon seine geniale Laune den vortrefflichen Mäanderbogen fast mit einem Farbenschiller überhauchte, ist sein Kolorit doch durchaus einheitlich bei aller Verschwendung, und seine Vornehmheit überwiegt seine Buntheit. Blau, Gold, Weiss, Grün sind in beiden Werken die Grundtöne, und wenn sich im Mausoleum auch wirklich noch andere Farben etwas hervordrängen, so zeigt das wohl später geschaffene Werk des Baptisteriums geradezu klassische Vollendung des einheitlichsten und prachtvollsten Kolorits.

---

[1]) Man denke auch an den bunten Mäander, den „laufenden Hund", die wunderbar schöne Fruchtguirlande auf weissem Grunde und die kleineren goldenen Mäanderbänder. Dass er Akt studiert hat, war schon bemerkt.

Sobald übrigens unser Meister seine symbolische Richtung aufgeben und zur historischen übergehen will, ich meine: sobald er porträtieren will, schwindet seine Kraft. Dazu war er nicht so begabt, wie zu allem andern. Seine Typen des Paulus und Petrus und der Heilige vor dem Bücherschrein sind geradezu unschön, obschon ihm vielleicht das Verdienst zukommt, der Schöpfer des nicht hässlichen Andreastypus zu sein. Aber trotz dieser Schwäche ist und bleibt er doch der Grösseste unter den grossen Meistern. Von Rom, selbst von Neapel her pilgerte man zu seinen hochverehrten Werken.

Da er nur den unteren Teil des Baptisteriums ausgestattet und mit seinen Apostelfiguren daselbst kaum die Apostel der Kuppel nachgeahmt haben kann, weil wir dort bereits historisch fixierte Typen sehen, ist es möglich, dass er über dieser Arbeit gestorben ist. Doch können wir, da die Datierungen so sehr schwanken, nichts Genaues über sein Verhältnis zum Meister der Kuppel sagen, den wir als den „Meister mit dem gelben Grunde" kennen lernten. Was diesen zum originellsten Koloristen seiner Epoche macht, ist seine merkwürdige Vorliebe für das Gelbe. Niemals wieder in der ganzen Mosaikenkunst findet sich diese Farbe so bedeutend vorherrschend verwertet, wie in der Kuppel des orthodoxen Baptisteriums. Die Gewänder der Apostel, und zwar bei den ersten die Tunika, bei den zweiten das Pallium in seltsam schematischer Abwechslung, die zwischen ihnen wachsenden Ranken, die Thronsessel und Altäre, die Säulen und Stufen, alle tragen diese Farbe, die wohl das Gold ersetzen soll; am seltsamsten aber muss sich der gelbe Hintergrund des Taufmedaillons ausgenommen haben. Dass der Künstler bei dieser Farbe an Gold gedacht hat, erhellt aus den sehr fein und spärlich aufgesetzten Goldlichtern — wir sehen wieder die Ähnlichkeit mit dem „Meister mit den Goldranken".

Hatte aber dieser den bekleideten Akt studiert, so finden wir bei dem „Meister mit dem gelben Grund" weniger Verständnis dafür. Ganz abscheulich ist die Körperform der Apostel, die mit ihrer langweiligen Schrittstellung wandelnden Glocken gleichen. Es war ja schwer, diese riesigen Körper richtig proportioniert zu geben, da sie zwischen zwei konzentrischen Ringen stehen, und sein Nachahmer im arianischen Baptisterium hatte leichteres Werk, weil bei der Kleinheit seiner Figuren die Verzeichnung nicht so ins Auge fiel. Im ganzen ist die Komposition erträglich, obschon sehr einfach und schematisch. Auffallend und wieder ganz originell ist der Grund des Apostelringes, das Sammetschwarz und das leuchtende, ganz einzigartige Kobaltblau. Dass unser Meister ganz absonderliche Einfälle hatte, zeigen die in ihrer Art einzigen bunten Rankenkomplexe, die in ihren Farben phantastisch, in ihren Formen aber nicht dem Parallelismus geneigt, sondern ganz naturalistisch sind.

Mit seinen beiden Profilköpfen zeigt sich unser Meister als echter Blaugrundkünstler, ganz originell ist sein Zurückgreifen in den Formen- und Ideenschatz der Antike bei seiner besten Figur, der des Flussgottes Jordan.

Zwei Seiten seines Könnens aber sind es, die ihm trotz seiner vielen Sonderbarkeiten seinen Rang unter den ersten Meistern sichern.

Die erste ist seine Kunst im Porträtieren. Nirgends in der gesamten Kunst der altchristlichen Ära giebt es Köpfe, die an Plastik, Realismus, geradezu tierischer Wahrheit seinen Apostelköpfen auch nur annähernd gleichkommen. Das feine alte Antlitz des Petrus, das derb gedrungene seines Bruders Andreas, welches trotzdem den Familienzug der Jonassöhne zeigt, der Philosophentyp des Apostels Paulus, alle diese Gesichter sehen aus, als seien sie Spiegelbilder wirklich historischer Personen. Für den gelungensten halte ich den Andreastyp; er spricht förmlich! In ihm hat er den Meister des Mausoleums, der den Typ vielleicht erfunden, bedeutend übertroffen.

Seine zweite Meisterschaft aber besteht in der ausserordentlich feinen Behandlung des Wassers als des Elementes der Durchsichtigkeit. Das Kunststück, wie er die Fortsetzung des Flussgottleibes in seinem feuchten Element durch den Wellenstrudel seiner Urne verbirgt, ist schon gewürdigt worden. Von grosser Decenz zeugen die matten Töne des Christusleibes im Wasser, die uns seine völlige Nacktheit vergessen lassen. Wie sehr diese gelungenen Züge anzuerkennen sind, zeigt der verfehlte Versuch des Meisters der Taufkapelle in Neapel, der das Gelb im Wasser hellblau erscheinen lässt.

Es ist tragisch, dass die Taufgruppe so fürchterlich zerstört ist. Indessen können wir uns doch eine Vorstellung des Originales machen, denn unser Meister hatte trotz seiner Eigenheiten seinen Nachahmer. Der Mosaicist des arianischen Baptisteriums hat ihn zu kopieren versucht, ohne auch nur im entferntesten mit seinen jämmerlichen En-face-Köpfen das Vorbild zu erreichen.

Es ist wohl denkbar, dass der „Meister mit dem gelben Grunde“ bei den Arbeiten in S. Agata Maggiore beteiligt war, wenigstens fanden wir dort das einzige originelle Ornament auf gelbem Grunde.[1]) Ebenso ist es gut denkbar, dass man ihm auch das Taufbild von S. Croce übertragen hat. Jedenfalls aber müssen wir ihn seiner ausgesprochenen Individualität und seiner wunderbaren Köpfe wegen zu den sieben Grossen von Ravenna zählen.

Der „Meister mit dem Seesturm“, der die Johanneskirche ausgestattet, ist beiden genannten Künstlern ungefähr gleichzeitig. Doch ist es bei der

---

[1]) Der „gelbe“ Gemmenstreifen in S. Apollinare in Classe kann nicht in Betracht kommen, da er nach dem „roten“ kopiert ist, während dies Muster in S. Agata einzig dasteht.

mangelhaften Abbildung seines längst zerstörten Werkes nicht mehr möglich, individuelle Eigentümlichkeiten an ihm zu entdecken. Sonderbar genug ist allerdings schon der Gegenstand seiner Darstellung.

Auf der Wende zum Goldgrundstile steht der dritte der grossen Meister, zweifellos der universalste aller ravennatischen Mosaicisten, der „Naturalist von S. Vitale". Er lebte etwa ein halbes Jahrhundert später als die Künstler der Galla Placidia, seine Kunst aber gesellt ihn fraglos zu dieser Gruppe der Alten.

Mit vollem Bewusstsein brach dieser merkwürdige Mann mit der Tradition. Er zog die Himmelskräfte zur Erde herab, um sie seinen Mitmenschen nahe zu bringen. Die Symbole werden bei ihm zu realen Figuren, die er auf der Erde genau studierte, und so entstand sein schönes Lamm, sein kräftiger Stier, sein wilder Löwe. Er war ein trefflicher Tierzeichner, daher er auch Getier abbildet, das sonst die Mosaikenkunst nicht kennt, so z. B. die Schildkröte. Seine wundervollen Entenbilder messen sich mit denen im Hause des Faun zu Pompeji, sein Kalbchen auf Abrahams Schüssel ist ebenso fein studiert, wie sein weisser Ochs, und dieselbe Sorgfalt verwandte er auf Pflanzen und Mineralien. Die schattige Steineiche bildete er mit derselben Genauigkeit, wie die bemoosten Felsblöcke des Horeb und Sinai.

Seine Komposition ist virtuos, er mag wohl von tüchtigen Schriftkennern beraten worden sein. Allerdings ist nur die Wanddekoration eine einheitliche, Kuppel, Triumphbogen und Archivoltstreifen sind Schöpfungen für sich. Es liegt überhaupt in seiner Kunst etwas Unruhiges, Vorbereitendes, man merkt den Übergangsmeister am goldenen Grund, den Eklektiker an der Landschaft und am schwarzen Grund, wie an seinem Rankenwerk.

Das historische Porträt ist ihm gänzlich missglückt, obschon er zu seiner genauen Arbeit kleinere Fleischwürfel anwendete. So haben manche seiner Köpfe etwas Karikaturenhaftes, besonders der des Evangelisten Johannes.

Als Ornamentiker ist unser Meister hochbedeutend. Ganz einfache Languettenbänder, durch kleine Kreuzchen zum speziell christlichen Ornament gestempelt, wechseln mit schillernden Spiegelkreisen, das Gefieder des Pfauen wie der schlüpfrig-glatte Leib des Delphin, der Glanz des Metalles wie der flimmernde Regenbogen müssen die Farben zum Schmucke leihen. Alles funkelt und bewegt sich, allerdings streift die grosse Farbenpracht etwas an das Unruhige.

Dass unser Naturalist feinen Humor besessen, beweisen die drolligen Eulenaugen, überhaupt manches aus seinen Tierstücken, besonders aber die köstliche Gruppe der schwatzenden Juden.

Das naturalistische Element in den Tierdarstellungen wird zum historisierenden

bei den Gewandern. Abel, Melchisedek, Abraham, Isaak, die Juden, alle tragen ihrem Berufe oder ihrer Nation eigene, sehr genau charakterisierte Kleidung. Ebenso penibel sind die Rollenkörbe und das Schreibgerät der Evangelisten ausgearbeitet, besonders fein aber die Filigrankränze der Propheten.

Den „Meister mit den Goldranken" hat der Naturalist nicht erreicht, an Eigenart aber steht er ihm völlig gleich. Was jener an Tiefe voraushat, sucht dieser an Vielseitigkeit zu ersetzen. Jedenfalls ist er der universalste der Grossen von Ravenna.

3.

Angehender Goldgrundstil ohne Perlmutter.

Der Epoche des angehenden Goldgrundstiles, dieser fluktuierenden Kunstrichtung, die noch das Profil kannte, aber dem Perlmutter noch abhold war, gehören die arianischen Künstler König Theoderichs an. Nur einer unter ihnen verdient den Namen des Meisters, es ist der „gothische Künstler von S. Apollinare nuovo". Von seinem Kollegen, der die Palastmosaiken schuf, haben wir kein Original mehr. Wir wissen nur, dass er nach den erhaltenen Kopien und der Beschreibung keinen speziell christlichen Gegenstand zur Darstellung brachte. Die bunten Guirlanden, die flatternden Viktorien, das Königsbild waren seine Gegenstände. Eine Art Kopie dieses Porträts haben wir kennen gelernt. Von der Eigenart des Meisters aber wissen wir nichts.

Ein nationaler Zug weht durch das Werk des „gothischen Meisters". Er war kein grosser Kolorist, seine Töne sind matt und fein, er war auch kein grosser Ornamentmaler, denn vieles hat er einfach übernommen, obschon er auch eigene, gute Ideen ausführte; doch tritt das ornamentale hinter dem figürlichen Element völlig zurück. Aber darin war er gross. Seine kleinen Scenen samt seinen beiden Heiligenstreifen umfassen ungefähr 160 menschliche Figuren. Ein reges Leben pulsiert in den einzelnen Scenen, sie enthalten oft köstliche Beobachtungen aus dem Leben, und ihre Gruppierung ist bisweilen meisterhaft, so z. B. in der Gethsemanedarstellung u. s. w. Eine feine Psychologie kommt in manchem der Bilder zum Ausdruck, wie wir sie in der ravennatischen Kunst nicht wieder finden, am vollendetsten vielleicht in der Scene der beiden Beter.

Was uns aber bekannt anmutet, als habe der Meister einige Breitengrade nördlicher gearbeitet, das sind die wunderbaren runden Kindergesichter mit den grossen Augen, das häufige Braun und Blond der Haare, die eigenartige

Farbensymbolik der Gerichtsengel, in der wir einen Zug der altgermanischen Götterwelt vermuteten.

Unserm Meister eigen ist auch der Wechsel des Christustypus. Unterschied ein und derselbe Sarkophagmeissler in den beiden Typen den irdischen und den erhöhten Christus, so unterscheidet unser Meister den wirkenden und leidenden Heiland. In der Passionsgeschichte liegt ihm der Gipfel seiner Kunst. Wie eigenartig wirkt hier der Gegensatz zum Naturalisten von S. Vitale! Auch in dessen wunderbarem Werke der Grundgedanke der Passion, aber durch die Opferidee symbolisch ausgedrückt, hier dagegen die einfachen historischen Scenen, ohne Symbolik, viel nüchterner, viel einfacher als jene prachtvolle Arbeit.

Das historisierende Element unsers Meisters äussert sich auch in den hochinteressanten Städtebildern. Sie allein sichern seinem Werke dauernden geschichtlichen Wert, an ihnen wird man immer wieder moderne Rekonstruktionen zu messen haben.

Wie tief bei dem „Gothen“ noch das Bewusstsein lebendigen Fleisches unter der Gewandung war, zeigen seine Heiligenfiguren. Man braucht sie nur mit denen der Prozessionsstreifen zu vergleichen, um zu erkennen, wie himmelhoch der Meister über seinen Epigonen steht. Hier ist noch Anmut und Bewegung, die grosse Zahl gleichartiger Gestalten wirkt noch nicht ermüdend.

Sehen wir aber in diesem Künstler den Kulminationspunkt der theodoricischen Kunstära, so zeigt uns der Mosaicist des arianischen Baptisteriums den Tiefgang. Er war nur ein flacher Kopist, der schematisch arbeitete. In seinen Idealköpfen, in denen er wohl den grossen Meister der alten Taufkapelle mit seinem Realismus übertrumpfen wollte, zeigt sich seine ganze Schwäche. Ein unerfreuliches Werk ohne Saft und Kraft — das einzige Originelle sind wohl nur die famosen Krebsscheeren auf dem Haupte des Flussgottes.

4.

Reifer Goldgrundstil mit Perlmutter.

Der Ketzerfürst war ins Grab gesunken, der orthodoxe Kaiser Justinianus, der Ravenna nicht kannte, hielt die Zügel des römischen Reiches. Was seine Ära der Kunst an ungeahntem Glanze brachte, das nahm sie ihr an Inhalt. Aber noch blüht die Mosaikmalerei, wenn sie auch den Keim des Verfalles schon in sich trägt, noch hat diese Epoche drei hervorragende Meister gezeitigt, den „Idealisten von S. Vitale“, den „Symbolisten von Classe“ und den „Porträtisten von S. Vitale“.

Vom Idealisten besitzen wir zwei Conchen mit einfacher, beidemal fast gleicher Darstellung. Die Mächte des Himmels um den jugendlichen Gottessohn geschlossen, keine biblische, sondern eine Repräsentationsscene, einfach in Formen und Farben, aber grossartig im Ausdruck. Mit wenig Kunstmitteln und mit wenig Figuren hat dieser Meister gearbeitet, aber gerade die edle Einfachheit giebt seinen Idealschöpfungen den eigenen Reiz. Eine gewisse Feierlichkeit, ein tiefer Ernst liegt in den Gesichtern, wie in den Farben. Die Landschaft ist nur angedeutet, einmal wird sie durch ein launiges Intermezzo aus dem Tierleben bereichert. Die Porträtköpfe sind naturwahr, aber doch stark idealisiert, der vollendetste Kopf ist der des Bischofs Ecclesius. Was unser Meister in der Drapierung leisten konnte, zeigt die Gewandung des heiligen Vitalis. Wie originell er in der symbolisierenden Ornamentik war, beweist das Band um die Concha von S. Michele, wie die von S. Vitale. Er war eine vornehme Natur mit einem Zug zum Ceremoniell, daher er denn manchen Nachahmer in der erstarrten Kunstepoche gefunden.

Ravennas Mosaiken sind an Überraschungen reich. Auf Schritt und Tritt finden wir Darstellungen, die in der gesamten Kunst einzig sind, am einzigartigsten aber ist wohl die Verklärungsscene des „Symbolisten von Classe". Die grosse Pracht des Kolorites erreicht noch lange nicht die Tiefe der Mystik dieses wundersamen Werkes. Alles an ihm ist visionär, die konzentrischen Strahlenringe um das Kreuz erinnern an einen Mondregenbogen, der Grund ist aus dünnen Wolkenschleiern, bunten Feuern und goldigem Äther gewoben. Mystik in den Farben, Symbolik in den Gestalten und doch keine zerfliessenden Nebelphantome allein, sondern ein realer Boden, das grüne Meer der Pineta.

Solche Gedankentiefe finden wir in diesem Stile nicht wieder. Fast grüblerisch erscheinen diese seltsamen Figuren gedichtet zu sein, und Formen und Kolorit gehen mit der Idee Hand in Hand, so dass kein störender Zug den „grossen Wurf" verkleinert. Das ist kein mechanisches Nebeneinanderstellen bekannter, nur halb verstandener Symbole, wie es die Spätzeit liebte, das ist bewusstes, künstlerisches Komponieren auf der Basis einer Grundidee.

In der Ornamentik sehen wir den Eklektizismus des Meisters, er benutzt vorhandene Motive, kleidet sie aber in neue, angenehme Farben.

In ihm sehen wir den Höhepunkt des reifen Goldgrundstiles. Der etwa zehn Jahre später arbeitende „Porträtist von S. Vitale" bildet den Abschluss der „Grossen von Ravenna", aber er bildet auch den Übergang zum Verfalle. Was ihn unter die sieben ersten Meister stellt, ist sein Genie für das Porträt, für die Charakteristik der verschiedenen Typen. Darin steht er unübertroffen da. Er giebt nicht nur das historische Porträt getreu wieder, sondern er zeigt in dem-

selben nicht ohne Laune auch den Unterschied der Stände. Den süss lächelnden Kleriker, den fleischigen Eunuch, den rauhen Kriegsmann, die neugierige Hofdame, all das weiss er zu schildern, und dadurch erhalten seine Figuren etwas Typisches.

Sein Kolorit ist reich, seine Formen dagegen zeigen bereits die Erstarrung. So historisch getreu und originell die Gewandung ist, so schematisch sind bereits ihre Falten geworden. Er hat wohl diese Teile Schülern und Handwerkern zur Ausführung überlassen und sich nur die kleinwürfeligen Gesichter reserviert.

Die übrigen Meister dieser Epoche aber zeigen schon den Verfall. Der „Meister mit dem Christus militans“ führt wirklich noch einen originellen Gedanken in bewusster Anlehnung an die arianische Kunst durch, was aber unter Bischof Agnellus, dessen unglückliche Hand die Kunst des gothischen Meisters verletzt, an den Wänden von S. Apollinare geschaffen worden ist, entbehrt der originellen Gedanken und wirkt langweilig. Noch liegt in den Heiligenprozessionen keine Nachahmung; ein Plagiator war ihr Schöpfer nicht, wenn er schon seine Engel im Blick auf S. Vitale schuf, aber wenn er die Augen zu den Prachtgestalten über seiner Zone erhoben hätte, so hätte er sich seiner hölzernen Burschen, die in Blechgewändern zu stecken scheinen, herzlich schämen müssen.

Mit der Mitte des 6. Jahrhunderts war die Kunsthöhe überschritten. Was nun folgt, hat fast nur noch historischen Wert.

5.

Der Verfall.

Von nun an begegnen wir keinem „Meister“ mehr. Was die Mosaikmalerei seit 556 in Ravenna geleistet hat, sind meistens gedankenlose Nachahmungen. Die berühmte S. Vitaliskirche musste am meisten herhalten. In sinnloser Weise hat man ihren Mosiken Motive und Figuren entnommen, um sie in S. Pietro Crisologo und S. Apollinare in Classe anzubringen. Ebenso reizte die Gestalt des thronenden Christus in S. Apollinare nuovo zur Kopie und ward in S. Agata Maggiore und S. Michele in Africisco angebracht.

Wenn man unter „Byzantinismus“ die Erstarrung von Gedanken und Formen versteht, so mag man in dieser Epoche davon reden. Die apokalyptische Scene in S. Michele scheint wieder originelle Gedanken zu entwickeln. Wenn wir aber daran denken, dass die Figur des Erlösers auf dem Stuhle mit den Thronengeln wieder nur auf S. Apollinare nuovo zurückgeht, so werden wir wohl auch

annehmen dürfen, dass die Attribute der Passion und das Meer von Krystall gleichfalls ihre Vorbilder gehabt haben werden. —

Die Mosaikkunst von Ravenna ist die originellste von allen. Wie frei sie gegenüber der viel ceremonielleren römischen war, zeigt die Menge ganz eigener Motive. Wenn auch Rom an Zahl der vorhandenen Werke bei weitem überwiegt, Ravenna übertrifft es durch die Fülle seiner Gedanken, Ravennas Kunst allein zeigt uns, was die Meister leisten konnten, wenn sie freier von kirchenpolitischem Einflusse schaffen durften, Ravennas Mosaiken werden auch immer die ersten Vorbilder für die Künstler unserer Zeit bleiben müssen, die die alte Übung wieder zu Gottes Ehre und zur Mehrung seines Reiches auf den Schild heben.

V.

Anhang.



Kleidung und Schmuck auf den Wandmosaiken von Ravenna.

Vorbemerkung.

Der Verfasser hat sich bemüht, im Texte so wenig wie möglich technische Ausdrücke zu gebrauchen, ohne sie zugleich zu erklären. Nur bei einem Gebiete war dies undurchführbar, ohne zu breit zu werden: bei den Trachten der dargestellten Figuren. Darum dürfte es für Leser, die dem Studium der christlichen Archäologie ferner stehen, von Wert sein, eine systematische Zusammenstellung der Kleidungs- und Schmuckstücke zu erhalten, die sie über manches vielleicht unverständlich Gebliebene aufklären dürfte. Aber auch Fachmännern wird es nicht unlieb sein, diese Zusammenstellung zu prüfen. Bietet ja doch gerade Ravenna so viel des Besonderen und Seltenen, wie denn die Mosaikenkunst überhaupt viele Fragen über die Gewandung löst, die die Plastik aus Mangel an Ausdrucksmitteln nicht lösen lässt. Natürlich kann im Folgenden nur ravennatisches Material geboten werden; auf Parallelen an anderen Orten müssen wir fast ganz verzichten.

A.

Männerkleidung.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Männerdarstellungen in der Kunst die der Frauen an Zahl bei weitem überwiegen. Sind doch auf den figurenreichen Mosaiken nur noch 45 weibliche Gestalten erhalten geblieben, wenn wir die Viktorien an Theoderichs Palast nicht mitzählen. Daher werden wir auch die männliche Kleidung viel genauer erkennen und darstellen können und viel sicherere Resultate finden.

1. Heilige.

Zu den Heiligen zählen wir hier Christus, die Engel, die Propheten, Apostel, Märtyrer und unbenannte Heilige, da deren Gewandung mutatis mutandis die gleiche ist.

Das Hauptgewand der alten Christen Italiens war, wie uns Katakombenfresken und Sarkophagreliefs der ältesten Zeit hinreichend zeigen, ein grosses viereckiges Stück, wohl aus Wollstoff hergestellt, das der Toga der Antike entsprechende Pallium, also ein mantelartiges Kleidungsstück, das um Schultern und Leib geworfen und mit den Armen emporgenommen wurde, daher es oft die eine Hand völlig verdeckt. Es hatte ursprünglich verschiedene Farben, aber schon in älterer Zeit überwiegen die weissen Töne. Oft wurde das Pallium auf dem blossen Leibe getragen, aber schon in alter Zeit finden wir darunter ein hemdartiges Kleidungsstück mit engen Ärmeln von meist weisser Farbe, das bis zu den Knieen reichte und mit zwei purpurfarbigen Längsstreifen, den Clavi, geschmückt war, die Tunika. Zur Zeit der ravennatischen Mosaiken waren diese Gewänder zusammen nicht mehr die Tracht der Lebenden. Jeder Stand hatte seine bestimmten Kleidungsstücke, und wir finden die Zusammenstellung von Tunika und Pallium nur noch bei heiligen Figuren, falls diese nicht auch in der Tracht dargestellt wurden, die sie bei Lebzeiten getragen. Und da man die Heiligen zur Schar der Verklärten am Throne Gottes zählte, so gab man ihren Gewändern nach Apokalypse 3. 4. 4. 4 und anderen Stellen in der Regel die weisse Farbe als Symbol der Reinheit (cf. Apok. 7. 14). Die Ärmel der Tunika wurden erweitert (tunica Dalmatica), die Tunika selbst hatte vielfach eine etwas dunklere, ins Bläuliche stechende Nuancierung, als das Pallium, und auch das Pallium erhielt eine interessante Verzierung, die so oft genannten Calliculi. Da wir diese aufgenähten, gewöhnlich purpurfarbigen oder schwarzen Zeugstücke meist in den Zipfeln des Palliums sehen, da wir bisweilen sogar drei Calliculi nachweisen können (p. 190. 239), da schliesslich in älterer Zeit diese Calliculi vorwiegend die Form des rechten Winkels haben, so ist es sehr wahrscheinlich, dass jede der vier Ecken des Palliums rahmenartig mit solchem Zeichen verziert war, und nur durch das Zusammenraffen des faltigen Gewandes eins oder zwei derselben noch sichtbar blieben. Diese Ansicht wird um so wahrscheinlicher, als wir auch bei den viereckigen Altar- und Tischdecken solche Calliculi in den Ecken sehen (p. 104. 151. 219). Neben dieser einfachen Winkelform erscheinen in der älteren Zeit seltener, in der späteren überwiegend ovale Stücke mit vier Punkten oder Buchstaben, vielleicht unsern

Wäschezeichen entsprechend, denen, da sie neben den Winkelcalliculi vorkommen, ebenso wie diesen jede symbolische Deutung abzusprechen ist (cf. p. 83). Wir geben hier einen Überblick über die Calliculusformen, die nicht einem Winkel gleich sind: A p. 190f. C p. 190f. 239. H p. 48. 109. 190. 199. 239. I p. 48. 67. 78. 190f. und sonst. L p. 190f. 199. 239 (falls dies nicht gleich dem Winkel ist, was sehr wahrscheinlich, da es ganz verschieden gestellt wird). N p. 118. 190. R p. 189. T p. 58. 191. Z p. 103. 199. Phi p. 78. 100. 191. Omega p. 190. Kreis oder Oval mit Punkten p. 109. 190. Blatt p. 189. 199. 208. Es ist bemerkenswert, dass alle gewählte Buchstaben mit Ausnahme des R, das nur auf einem Gewande vorkommt, auch dem griechischen Alphabet angehören, wie ja *Ω* und *Φ* nur diesem eigen sind. Übrigens scheinen in Ravenna diese Verzierungsstücke nur den wirklichen Heiligen gegeben worden zu sein, da sie beim Judas Ischarioth, der zwar als Apostel Tunika und Pallium trägt, fortgelassen worden sind (cf. p. 151. 153. 157). In den meisten Fällen, besonders in der späteren Zeit, tragen die heiligen Gestalten auch noch eine weisse unserm Hemd entsprechende Untertunika mit enganliegenden, purpurbortig verzierten Ärmeln, die auch oft am Halse sichtbar wird.

Wir sagten oben, dass diese Gewänder in der Regel die weisse Farbe gehabt haben. Diese Regel erleidet eine Ausnahme bei Christi Figur. Seiner Kleidung gab man fast ausschliesslich den Königspurpur, und Clavi und Calliculi tragen die Goldfarbe. Eine begreifliche Ausnahme macht nur die goldgewandige Hirtenfigur des Mausoleums — hier war ja der Heiland unter einem Symbol dargestellt! —, obgleich auch sie den Purpurmantel trägt (p. 56), ferner das weissgekleidete Christuskind in Apollinare nuovo (p. 183), dessen Gestalt, wenn sie den Purpur getragen hätte, von der purpurbekleideten Gestalt seiner Mutter kaum zu unterscheiden gewesen wäre, und der gepanzerte Christus in S. Pietro Crisologo, dessen Chlamys wenigstens die Purpurfarbe zeigt.

Nur als Kuriosa können die gelben (goldenen) Gewänder der Apostel des alten Baptisteriums (p. 78), das gelbliche Pallium des einen Engels in S. Vitale (p. 97) und die goldige Tunika des in Ravenna so beliebten Märtyrers Laurentius in S. Apollinare nuovo (p. 189) gelten,[1]) während die Farbensymbolik der Gerichtsengel in derselben Basilika ja nicht nur ihre Kleidung, sondern auch ihre Flügel und Nimben in Rot und Blau hüllte.[2])

---

[1]) Dass die Goldfiguren des Mausoleums (p. 53) goldene Gewänder haben, versteht sich von selbst.

[2]) Nachträglich sei angeführt, dass die Berufung auf den Feuer- und Wasserengel der Apokalypse (Apok. 14. 18. 16. 5) die Farbensymbolik nicht lösen würde, da dort beide Engel als Verderbenbringer oder -verkünder auftreten, zur Weltgerichtsrede also nicht passten.

Die Bekleidung der Füsse besteht immer aus schwarzen Sandalen.

Sehr verschieden ist der Nimbenschmuck der Häupter. Die Apostel des Mausoleums, des orthodoxen Baptisteriums, in S. Apollinare nuovo und in S. Pietro Crisologo, Mose und Elia in S. Apollinare in Classe, Abraham in S. Vitale und in Classe, die vier Goldfiguren des Mausoleums, die Heiligen in S. Pietro Crisologo und die allerdings sehr späten Engel des Triumphbogens von S. Michele in Africisco (mit Ausnahme der beiden Erzengel) haben überhaupt keine Nimben. Sonst umstrahlt das Haupt der Engel eine grausilberne Glorie (in der unteren Region von S. Apollinare nuovo durch Blau ersetzt), und nur die Engel in S. Agata Maggiore tragen den Goldnimbus. Ferner haben grausilberne Glorien die Apostel in S. Vitale und im arianischen Baptisterium, ebenso die oberen Heiligen in S. Apollinare nuovo. Alle übrigen Figuren, seien es der Märtyrer des Mausoleums, die Evangelisten, Mose, die Propheten, die drei Himmlischen oder der heilige Vitalis in S. Vitale, die Prozessionsheiligen in S. Apollinare nuovo oder die beiden Heiligenfragmente der Kathedrale, haben einfache Goldnimben, mit Ausnahme der Gestalt Christi. Der Erlöser trägt den goldgrundigen Kreuznimbus (auf den kleinen Scenen von S. Apollinare nuovo silbern mit goldenem Kreuz), dessen Kreuz mehr oder weniger verziert ist. Nur der Hirt des Mausoleums (Symbol!)[1]) und der Christus im arianischen (!) Baptisterium haben die einfache Goldglorie.

Von sonstigen Attributen der heiligen Gestalten ist folgendes zu sagen: Christus war eigentlich von vornherein durch Kreuznimbus und Purpurkleid charakterisiert. Trotzdem erhält er öfter ein Buch oder eine Rolle in die Hand, und zwar ein offenes Buch in S. Michele in Africisco (Concha) und S. Pietro Crisologo (Wand), ein geschlossenes auf den späten Darstellungen von S. Michele in Africisco (Triumphbogen) und S. Apollinare in Classe (desgl.), eine Pergamentrolle in S. Vitale (Concha, Buch mit sieben Siegeln) und S. Agata Maggiore. Ein grosses Goldkreuz trägt er in seiner historischen Auffassung nur in der Apsis von S. Michele, während beide menschliche Symbole von ihm, sowohl der Hirt des Mausoleums, als auch der Krieger der erzbischöflichen Kapelle, mit dem grossen Kreuze ausgestattet sind.

Obwohl die Engel schon durch die nie fehlenden Flügel erkennbar waren, gab man ihnen doch noch eine weisse Stirnbinde (mit Ausnahme der Engel der kleinen Scenenkette von S. Apollinare nuovo) und, wo ihre Hände (wie z. B. bei den Medaillonhaltern in S. Vitale) nicht anders thätig waren, einen langen (in S. Vitale-Concha mit Pinienzapfen geschmückten) Goldstab.

---

[1]) So umgiebt auch das Haupt des Gotteslammes in S. Vitale (p. 95) ein einfacher goldener Nimbus.

Die Apostel halten, wo man ihnen Attribute gab, Rollen resp. Bücher (Mausoleum, orthodoxes Baptisterium I, Paulus im arianischen Baptisterium) oder Diademe (orthodoxes Baptisterium II, arianisches Baptisterium), nur Petrus scheint zweimal den Schlüssel zu haben, obschon beide Darstellungen (Mausoleum, arianisches Baptisterium) verdächtig sind.

Dasselbe gilt von den Propheten, Heiligen und Evangelisten, wenn sie überhaupt Attribute haben. Bemerkenswert ist das Tragekreuz und der Rost (Attribut?) des Heiligen im Mausoleum und die Schlange zu Füssen des Heiligen im Thortympanon.

Gott-Vater wird als Mensch nicht dargestellt. In S. Vitale erscheint er in Dreigestalt wie flügellose Engel, sonst sehen wir von ihm nur eine aus Wolken ragende Hand (sechsmal, davon viermal im Vorraume von S. Vitale), die ein dunkler, goldgeborteter Ärmel schmückt, als gehöre er einer (purpurnen?) Untertunika an.

2. Kleriker.

Das unterste Kleidungsstück der Heiligen, die weisse, hemdartige Untertunika, ist nicht Profangewand geblieben, sondern war eine Auszeichnung der Kleriker, und zwar der Kleriker jeden Grades. Sie fehlt niemals auf den ravennatischen Mosaiken, soweit sie erhalten sind. Da sie das unterste Gewandstück ist, kommt sie nur an den Ärmeln oder am Halse oder an den Füssen zum Vorschein. Die Untertunika des Bischofs Ecclesius (S. Vitale) hat breite rote und goldene Clavi. Bei S. Apollinaris (Classe) haben ihre enganliegenden Ärmel goldene, bei den vier Bischöfen (ib. p. 216) und S. Cosmas (p. 240) schwarze Borten; bei dem letztgenannten Heiligen, der als Bischof dargestellt ist, sehen wir ausserdem einen roten Halsrand. Ohne jede Verzierung ist die des Bischofs Maximianus in S. Vitale.

Auch das zweite Gewand der Heiligen ist ein Schmuck der Kleriker geblieben, denn über dem Untergewande tragen alle Kleriker eine weisse, durch purpurne Clavi und (gewöhnlich zwei) Ärmelstreifen verzierte Tunika mit weiten Ärmeln, also eine tunica praetexta Dalmatica, die Alba (cf. p. 120. 125 f. 205. 216. 222. 240), die nach Kraus R. E. II. p. 191 f. dem Sticharion (*στιχάριον* oder *στοιχάριον*) der griechischen Priester entspricht. Dies Sticharion, sagt Kraus, sehe man ziemlich gut auf den Mosaiken von S. Vitale. Über das Verhältnis der Alba zum Sticharion aber herrscht Unklarheit. Kraus sucht sie dadurch zu lösen, dass er sagt, anfangs hätten alle Klerikerstufen dieselbe Tunika, die früher auch Profangewand war, getragen, erst im Laufe der Zeit

habe sie sich zu einer Alba des Priesters (Sticharion) und zu einer Alba des Diakons (Dalmatica) entwickelt. Das bischöfliche Sticharion sei weiter und verschieden verziert gewesen. Eine reiche Verzierung finden wir in der That auf der Alba des Bischofs Ecclesius (p. 120), die nicht nur gemustert ist, sondern auch mit einer Gold- und Gemmenborte verziert ist und zwei rote Doppelstreifen trägt. Die Alben oder Sticharien des Bischofs Maximian und seiner beiden Diakonen sind völlig gleich, ebenso gebildet sind die der Bischöfe und Diakonen in S. Apollinare in Classe.[1]) Über die Bedeutung der Purpurstreifen cf. Germanus in Migne 98, 394.[2]) Genauer auf die differierenden Ansichten der Gelehrten über dies Gewandstück einzugehen ist hier nicht der Platz, nur möchte ich die Gelegenheit nicht versäumen, hier einen griechischen Papyrus ägyptischen Ursprungs in meinem Besitze zu veröffentlichen, der etwa dem 7. Jahrhundert entstammt und folgenden auf unser Gewand bezüglichen Text enthält:

☧ TETA (?) . . . .
CTIXAPON OΦONI . .
| A | CTIXAPON OΦON . .
. *ON | A | CTIXAPIN* (?)
5. *EY . . C | B* (?) | *(CTIX)APIN*
ΠHKCINON | A |
CTIXAPON OΦON . . . . .
ON | A | OMOΥ CTIX(APON)
. . . . . . *XPEΩCON* . . .
10. *ON | A | CTIXAP(ON* . . .)
ṀENON | A | CTI(XA)P(O)N
KEIPIΩN ΠAΛΛON | A |
ΠAΛΛON
CTIXAPON ΛEYKON | A |
(CTIX)APIN OMOΥ . . . .

Wenn wir dies barbarische Griechisch richtiger schreiben, so ergiebt sich ungefähr folgende Lesung:

στιχάριον ὀθόνινον (oder ähnlich) *α*, *στιχάριον ὀθόνινον* (oder ähnlich) *α*, *στιχάρι* . . . 5. . . . . . . *β* (?), *στιχάριον πύξινον α*, *στιχάριον ὀθόνινον* (oder

[1]) Die vier Bischöfe p. 216f. haben am unteren Rande der Alba noch eine blaue Punktreihe. Die Dalmatica der sehr zerstörten zweiten Klerikerfigur neben Reparatus in Classe (p. 222) ist merkwürdigerweise graugelb gefärbt — vielleicht ist das Gewandstück überhaupt eine Planeta, doch lässt der Zustand des Mosaikes keine genauen Schlüsse zu.

[2]) cf. auch Martigny, Dict. des antiqu. chrét. Éd. 2. 1877. p. 744.

ähnlich) *α, ὁμοίως στιχάριον . . . . χρύσεον* (?) 10 . . . *α, στιχάριον . . . μενον α, στιχάριον κειριῶν πάλλιον α, στιχάριον λευκὸν* (darüber:) *πάλλιον α, στιχάριον* (?) *ὁμοίως . . .*

Das ergäbe folgende Aufzählung:

„Ein leinenes Sticharion.
Ein leinenes Sticharion.
Zwei (?) . . . . . Sticharia (?).
Ein buchsbaumfarbenes (?) Sticharion.
Ein leinenes Sticharion.
Desgleichen ein goldenes (?) . . . . . Sticharion.
Ein (fehlt ein part. perf. pass.) Sticharion.
Ein Sticharion von Binden,[1]) ein Pallium.
Ein weisses Sticharion — ein Pallium —.
Desgleichen ein . . . . Sticharion (?).“

Die Lesung dieses Papyrus wird durch eine schlechte Erhaltung und durch seine orthographischen Eigentümlichkeiten und Schreibfehler sehr erschwert. Zeile 2, 3 und 7 ergäbe *ΟΦΟΝΙ* . . keinen Sinn. Wir wählten für das *Φ* ein *Θ*, das aus zwei Gründen verschrieben sein könnte: Das *Φ* könnte einerseits ein auf die Seite gestelltes *Θ* mit durchgezogener Querhasta sein, andererseits liegt bei der ähnlichen Aussprache (Theta wie das englische th, heut noch im Neugriechischen) beider Konsonanten eine Verwechslung nahe. *CΤΙΧΑΡΟΝ* oder *-ΡΙΝ* ist eine ebenso barbarische Bildung für *στιχαριον*, wie *ΠΑΛΛΟΝ* für *παλλιον*. *ΠΗΚCΙΝΟΝ* ist ganz gesichert. *Η* wird auch sonst mit *Υ* verwechselt, *ΚC* ist wieder barbarisch für *Ξ*. Doch könnte man auch an eine Ableitung vom Stamme *πηγνυμι, πηξις*, „heften“ denken. *ΧΡΕΩCΟΝ* wird kaum anders als auf den Stamm *χρυσ-* bezogen werden können. *ΚΕΙΡΙΩΝ, ΠΑΛΛΟΝ* und *ΛΕΥΚΟΝ* ist ganz gesichert.

Auffallend ist zunächst die Ähnlichkeit dieses Papyrus mit dem (von Kraus l. c. citierten) Testamente Gregors von Nazianz an den Diakonen Euagrius und den Notar Elaphius, worin es heisst: „*κάμασον ἕν, στιχάριον ἓν καὶ πάλλια δύο.*“ So wird wohl auch unser Papyrus ein Testament enthalten, wenn er nicht ein Kircheninventar darstellt. Allzuviel dürfte am unteren Rande kaum fehlen; die sechs Zeilen der Rückseite gehören einer andern Epoche an.

Sehr merkwürdig sind die Farbenbezeichnungen der Sticharien, denn wenn

[1]) cf. die *κειρίαι* Joh. 11. 44.

man auch das „buchsbaumfarbene“[1]) und „goldene“ nicht gelten lassen will, die Betonung des „weissen“ in der 13. Zeile zeigt deutlich, dass nicht alle weiss waren. Noch merkwürdiger ist das *KEIPIΩN*, „von Binden, Zeugstreifen“, denn falls es auf Clavi oder Borten geht, so wären die andern aufgeführten Sticharien ohne solche gewesen; am merkwürdigsten aber erscheint die offenbare Identifizierung von *στιχάριον* und *πάλλιον* in Zeile 12 f.

Ob sich aus dem Papyrus noch mehr herauslesen lassen wird, ist mir zweifelhaft; eine brauchbare Photographie lässt sich der teilweise mattbraunen Schriftzüge wegen schwerlich anfertigen. Vielleicht gebe ich a. a. O. ein Faksimile. —

Waren aber Untertunika und Dalmatica allen Klerikern eigen, so hatte der höhere Klerus, besonders die Bischöfe, zwei Gewandstücke vor dem niederen voraus, nämlich die Planeta und das Pallium.

Die Planeta (oder Pänula[2])) ist ein glockenförmiges, also ärmelloses, etwas unter die Knie reichendes Kleid mit einem Halsausschnitt, das, wenn es nicht die Arme und Hände bedecken sollte (Ecclesius p. 120), emporgehoben werden musste. Die Planeten der älteren Zeit zeigen immer eine braune Nuance (Ecclesius: dunkelbraun, Apollinaris in Classe: mattbraun, ebenso die vier Bischöfe ebenda, Maximian: gelbbraun, selbst noch Cosmas braun), erst später werden sie anders gefärbt (Reparatus: gelb, der Geistliche neben ihm: rot).[3]) Fast scheint es, als sei das Braun ursprünglich die vorgeschriebene Farbe gewesen, und der Geschmack der Hierarchen habe sich nur in den Nuancen des Braun äussern können. Höchst merkwürdig ist es aber, dass nur eine einzige Planeta gemustert ist, die des heiligen Apollinaris in Classe mit den Goldblumen. Ob das bunte Gewandfragment desselben Heiligen in der Kathedrale (p. 243. No. 3) zu einer Planeta gehörte, ist zum mindesten zweifelhaft.

Das Pallium der Bischöfe (griechisch: *ὠμοφόριον*) ist ein immer weiss

[1]) *πύξινος* heisst in der klassischen Gräcität: „von Buchsbaumholz“. E. A. Sophocles, Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods, New York und Leipzig 1888, führt *πυξίζω* als: „to have the color of boxwood“ an.

[2]) Die Pänula ist ursprünglich kürzer als die Planeta. Wir werden bei der Frauenkleidung darauf zurückkommen.

[3]) Eine ähnliche Bemerkung können wir bei den römischen Planeten machen. Die des heiligen Gregor ist sowohl nach der Beschreibung des Johannes Diaconus (vita S. Gregorii Magni cap. 84), als auch nach der Miniatur des Boetiusdiptychons kastanienbraun, ebenso die seines Vaters; die beiden Heiligen von S. Agnese in Rom haben braunviolette, die vier auf den Lucinafresken mattbraungelbe, S. Cosmas und Damianus in ihrer Kirche dunkelbraune, ja auch der heilige Hieronymus und Augustinus auf dem genannten Diptychon rehbraune Planeten. Erst später finden wir auf römischen Mosaiken die karminrote, tiefblaue und schwarze Farbe (cf. meine Dissertation p. 47 f.).

gefärbter Zeugstreifen, der wie ein schmales Band so um die Schultern gelegt wurde, dass er auf der Brust einen herabhangenden Bogen bildet und von der linken Schulter aus glatt herabfällt. An diesem Ende ist es in der älteren Zeit mit einem schwarzen Kreuzchen geziert und meistens ausgefranst und mit anderm Schmuck (ornamental, goldige und rote Streifen etc.) versehen; in der späteren Zeit (Reparatus. Der heilige Apollinaris in Classe hatte wohl ursprünglich nur ein Kreuz) gab man ihm dagegen drei Kreuze.[1])

Die Kleriker trugen nicht Sandalen, sondern Schuhe, und zwar nach allen ravennatischen Denkmälern, soweit sie erhalten sind, schwarz und weiss gefärbte. Die des Ecclesius und der vier Bischöfe in Classe zeigen den Zierrat eines Kreuzchens.

Als besonderes Zeichen bischöflicher Würde ist das Tragekreuz anzusehen, das Maximian auf dem Kaisermosaik von S. Vitale in den Händen hält. Es dürfte auf zeitgenössischen Denkmälern hierzu kaum eine Parallele zu finden sein. Vgl. dazu p. 223 und meine Dissertation p. 41 f.

3. Militär.

Besonders die ravennatischen Mosaiken sind geeignet, uns ein Bild der Soldatenuniformen jener Zeiten zu geben, und zwar hauptsächlich die der Kaiserscenen von S. Vitale und der kleinen Scenen von S. Apollinare nuovo. Die Tracht der gewöhnlichen Legionssoldaten war eine ziemlich einfache. Bei allen finden wir eine hemdartige, immer (wohl mit einfachem Strick oder Ledergurt) geschürzte Tunika (also tunica succincta), die meistens blau (p. 153. 158. 159: hellblau) oder rot (p. 153. 158) gefärbt ist. Entweder blieben die Beine nackt, was wohl am häufigsten der Fall war, oder sie wurden in enganliegende Beinkleider (p. 158) von weisser Farbe gehüllt. (Vielleicht höherer militärischer Grad.) Die Füsse finden wir mit weissen, schwarz geringelten Strümpfen bekleidet. Etwas vornehmer als die einfachen Legionare ging natürlich die kaiserliche Garde gekleidet. Sie trägt durchweg weisse Beinkleider und schwarz-weisse Schuhe. Die Tuniken sind reicher geschmückt. Auch hier finden wir die rote Farbe, daneben kommt aber auch grün vor, und eine Tunika ist sogar mit goldenen Lanzenspitzen gestickt (p. 124), wie wir auf derselben Tunika goldene Clavi und Ärmelstreifen sehen. Ja noch mehr: Die Leibwache trug auch eine Art Epaulettes, unsern „Schwalbennestern“ vergleichbar, von verschiedener Farbe (es kommt Gold und Violett vor).

[1]) cf. das zu Gregors Pallium Gesagte in meiner Dissertation p. 58f. etc.

Die Offiziere oder Personen von Offiziersrang (z. B. die Eunuchen p. 129) tragen eine gleiche Tunika, nur hat diese stets die weisse Farbe, die bei den gemeinen Soldaten niemals vorkommt. Wollte man diese Tunika besonders zieren, so gab man ihr Goldbesatz an den Ärmeln und unten (S. Vitalis, Justinian) oder Goldclavi (Michael, Gabriel in Classe). Niemals aber fehlen ihr die Epaulettes, die meistens schwarz gestickt sind, aber auch wiederholt bunte Muster zeigen. Ein Gürtel schürzte dies Gewand hoch, er war rot oder goldig gefärbt (cf. p. 119, wo an dem Gürtel noch ein Anhängsel). Auch die Offiziere trugen Beinkleider, wie die Figur des heiligen Vitalis beweist; was den Hauptunterschied zwischen ihnen und den gemeinen Soldaten angab, war die Chlamys. Die Chlamys ist ein grosses viereckiges Gewandstück, welches so um die Schultern gelegt wird, dass nur die linke Seite bedeckt wird, während die rechte frei bleibt. Am besten kann man sich davon eine Vorstellung machen, wenn man an eine rechts von oben bis unten aufgeschlitzte Planeta denkt. Die linke Hand musste also, wenn sie sichtbar werden sollte, das glatt herabfallende Gewand emporheben. Um die Chlamys aber zu halten, fasste man ihre beiden oberen Zipfel auf der rechten Schulter mit einer mehr oder weniger kostbaren goldenen Spange zusammen. Das Charakteristikum der Chlamys ist nun ein rautenförmiger, grosser Einsatz, ein besonders aufgenähtes Zeugstück, das vorwiegend braun gefärbt ist. (Bei S. Vitalis ist es mit griechischen Kreuzchen gemustert, p. 119.) Auch die Chlamys hat meist eine bestimmte Farbe, nämlich die weisse (bei S. Vitalis reich gemustert und prächtig blau bordiert), nur bei Pilatus, seinen Liktoren und dem einen Eunuchen, also bei Leuten, die ganz besondere militärische Grade haben, hat sie andere Farben (braun, rötlich, grüngelb).

Die Schuhe der Offiziere sind meist schwarz und weiss gefärbt.

Als höchster Kriegsherr musste der Kaiser natürlich in seiner Uniform gewisse Unterschiede von der der Offiziere zeigen. Zwar trägt er auch Chlamys, Tunika, Gürtel, Beinkleider und Schuhe, zwar ist auch seine Tunika weiss wie die seiner Untergebenen, aber die Chlamys zeigt immer den kaiserlichen Purpur und ihr Einsatz ist immer goldig. So finden wir sie auf beiden Justiniansporträts, auf dem Bilde des Kaisers Konstantinus Pogonatus, ja, auch Christus trägt in S. Pietro Crisologo die Kaiserchlamys, und selbst die beiden Erzengel von Classe sind damit bekleidet. Während die Chlamys aber immer ungemustert erscheint, sehen wir den Einsatz bisweilen ornamentiert. So ist er auf Justinians Chlamys mit kleinen Vögeln, auf der der Erzengel mit Vögeln und Palmen gestickt. Dass auch Spange, Gürtel und Epaulettes des Herrschers der Welt viel reicher ausgestattet waren, versteht sich von selbst. Auf dem Mosaik in S. Vitale

trägt Justinian auch an den Beinkleidern die Purpurfarbe, während seine Schuhe wie die der Erzengel rot gefärbt und mit Perlen verziert sind.

Aber noch zweierlei ist es, was die Majestät vor andern Gestalten auszeichnet: das Diadem, das wir bei den beiden Justiniansbildern sehen,[1]) und der Nimbus, den wir auch bei den drei Kaisern in Classe finden, das Zeichen der Königsmacht. Eigenartig wirken die schweren Perlengehänge am kaiserlichen Diadem, da sie bei jeder Bewegung des Hauptes die Wangen schlagen mussten. Ob Prinz Justinian in Classe den viereckigen Nimbus der Lebenden trägt, wie wir ihn öfter (meist blau) hinter den Köpfen kirchenstiftender Päpste in Rom sehen, ist fraglich. Die karminrote Farbe und die schlechte Erhaltung des Werkes machen ihn verdächtig (p. 221). Melchisedek in S. Vitale trägt die Glorie aber gewiss nicht als Heiliger des alten Bundes — denn dann dürfte sie bei Abel nicht fehlen —, sondern als König von Salem.

Waffen sind uns auf den Mosaiken nicht allzuoft erhalten. Bemerkenswert sind die beiden Lanzen in S. Vitale (p. 124) ihrer bunten Färbung wegen, die Prachtschilde ebenda, besonders der mit dem konstantinischen Christusmonogramm, und das Schwert mit dem Schwertgurt in S. Apollinare nuovo (p. 153), das an der linken Seite getragen wurde.

Das interessanteste Waffenstück und Kleidungsstück ist jedenfalls der Goldpanzer Christi in der erzbischöflichen Palastkapelle, den der Herr über einer Untertunika von Purpurstoff (? braun) trägt. Er scheint auf der Brust der bequemen Bewegung halber aus sich dem Leibe anschmiegenden Ringen, ähnlich den Kettenpanzern, gebildet zu sein, während seine Armstücke aus viereckigen, schmalen Platten gefügt sind.

Zu den Feldzeichen vgl. p. 153 und 214f., zu den Orden p. 124. Uns fremdartig wirkt die Ringform dieser Orden, bekannter mutet uns der Vogelkopf in einem derselben an.

4. Niedere Stände.

Auch über die Tracht der grossen Masse giebt uns Ravennas Mosaikenschatz einige Auskunft, und zwar hauptsächlich in S. Apollinare nuovo. Der Mann aus dem Volke trug eine hemdartige Ärmeltunika, die in der Regel bis über die Kniee aufgeschürzt wurde. (Eine Ausnahme von dieser Aufschürzung

[1]) Die vier kaiserlichen Figuren in Classe haben es gewiss ursprünglich alle getragen. Das perlengeschmückte des Prinzen Justinian zeigt wohl noch die ursprüngliche Form.

macht nur die späte Figur des Isaak in Classe, p. 220.) Ihre Farbe ist verschieden, es kommt die weisse (p. 138. 147. 220), braune (p. 140. 158), graue (p. 138), olivgrüne (p. 109), hellblaue (p. 149. Original?) und gelbliche (p. 220) vor. Die hellblaue Färbung der Tunika ist aber mindestens fraglich, besonders da das Gewand mit einem Karmingürtel geschürzt ist. Es scheint so, als sei die rote und blaue Tunika speziell dem Militär eigen gewesen. Oft hat dies Gewandstück keine Verzierung, doch kommen auch runde oder quadratische Calliculi darauf vor, die immer schwarz gefärbt sind; ein besonders schöner runder Calliculus mit einer crux suastica findet sich auch bei der Goldfigur des Menschen im Mausoleum (p. 46); überhaupt verwandte man wohl auf die Stickerei dieses aufgenähten Verzierungsstückes einen besonderen Luxus, wie uns die ägyptischen Gräberfunde beweisen. In einem Falle (p. 110) sehen wir sogar fünf dieser Calliculi. Sie waren wohl meist an den Schultern und am unteren Rande angebracht. Der Clavus ist seltener (cf. p. 109. 147. 220), besonders schön mit blattartigem Ende bei Isaak in S. Vitale (p. 110) zu erkennen. Er war wohl das Zeichen besser situierter Stände.

Die Beine blieben unbekleidet. Nur der Sklave des Pilatus trägt bis zu den Knieen reichende, enganliegende weisse Beinkleider — als Bursche des Landpflegers rechnete er wohl halb mit zum Militär (p. 157 f.). Ebenso trägt er ausnahmsweise hellbraune Gamaschen.

Die Bekleidung der Füsse waren schwarze Sandalen, doch haben wir auch verschiedene Figuren, die barfuss gehen (p. 75. 138. 140. 147. 195). Die Strümpfe der sehr zweifelhaften Figur p. 149 können höchstens als Ausnahme gelten, und die gelben, mit Punkten gezierten Schuhe Isaaks in Classe (p. 220) gehören der Spätzeit an.

Bessere Stände trugen noch eine Untertunika mit engeren Ärmeln, so Abraham in S. Vitale (p. 109) eine olivfarbene mit schwarzen Ärmelborten, Isaak in Classe (p. 220) eine weisse.

Als ein Unikum hat die weisse, mit schwarzer crux suastica gezierte Schärpe Abrahams in S. Vitale zu gelten.

Bei Hirten und Fischern finden wir noch ein besonderes Kleidungsstück: Statt der Ärmeltunika trugen sie eine ärmellose Tunika, die die rechte Schulter frei liess und ebenfalls geschürzt wurde. Sie war wohl meist aus Tierfellen zusammengenäht, daher sie auch unten nicht glatt abschliesst, sondern ausgezackt erscheint. Von den fünf in Ravenna vorkommenden Tuniken (p. 75. 104. 147. 195. — der Täufer gilt, wie sein Stab beweist, als Hirt — 220) sind zwei durch ihre Flecken als Leopardenfelle gekennzeichnet. Nur Abels Tunika in Classe (Spätzeit) ist weiss, alle übrigen sind braun gefärbt. (Die Tunika des

Petrus p. 147 kann, da sie deutlich zwei schwarze Clavi trägt, nicht zu dieser Gattung gerechnet werden.)

Ein Mantel, und zwar ein einfaches rotes Tuchstück, über dieser Tunika kommt nur bei Abel in S. Vitale (p. 104) vor.

5. Ausländer.

a) Magier. Die Weisen aus dem Morgenlande tragen die Kleidung, die sie auf den Katakombenfresken und sonst in der christlichen Kunst haben. Die Magier in S. Apollinare nuovo sind zu stark zerstört, um einen Schluss über ihre Tracht zuzulassen; nur die Beinkleider und Schuhe sind noch erkennbar (p. 184). Die Goldfiguren, die sich Kaiserin Theodora in den Purpurmantel sticken liess (p. 128), tragen phrygische Mützen, geschürzte Tuniken (?), Mäntel und Beinkleider (?).

b) Juden. Bei den sehr interessanten Kleidungen der Juden müssen wir zwei Trachten unterscheiden, die gewöhnliche und die Priestertracht.

Die gewöhnliche Tracht können wir vortrefflich auf den Mosaiken von S. Vitale und S. Apollinare nuovo studieren. Sie zerfällt in drei Gewandstücke, eine Planeta, eine Tunika und eine Untertunika.

Die Planeta unterscheidet sich dadurch von der bischöflichen, dass sie inmitten der Brust einen dunklen Strich (oder Falte?) zeigt, der sich nach oben (gewöhnlich fünffach) verästelt. Eine ähnliche Zeichnung scheint auch auf dem Rücken gewesen zu sein (cf. Tab. III). Sie ist sonst ungemustert (der Calliculus der Figur p. 146 bildet eine Ausnahme), ihre Farben sind verschieden; es kommt vor: Gelb (p. 142), Rotbraun (p. 143. 145f.), überhaupt Braun in verschiedenen Nuancen (Tab. III. p. 153. 154 bis. 157. 160), Rot, besonders Lachsrot (Tab. III. p. 154f. 157. 159f.), Dunkelviolett (146 bis), Olivgrün (Tab. III. p. 154. 158) und Grau (Tab. III).

Die Tunika ist in der Regel weiss gefärbt und hat Ärmellöcher (besonders deutlich p. 142). In S. Apollinare nuovo finden wir wiederholt an ihrem unteren Rande zwei schwarze (braun mit schwarzem Viereck nur p. 160) viereckige Calliculi, die bisweilen kunstvoll gestickt sind (p. 142. 154. 159f.). Am interessantesten ist der eine Calliculus des Pharisäers (p. 142), der die Buchstaben ELI enthält. Nur eine einzige Tunika (Tab. III. p. 107) zeigt die lachsrote Farbe, und da auch der enge Ärmel lachsrot, der Halsausschnitt dagegen weiss ist, sieht dies fast wie ein Versehen des Mosaicisten aus. An dieser Tunika scheinen auch schwarze Seitenfransen zu sein.

Am Halsausschnitte und den Ärmeln kommt die stets weisse Untertunika

zum Vorschein. Die Ärmel haben schwarze Borten und sind bisweilen gestickt (Tab. III. p. 142).

An den Füssen finden wir stets Schuhe, und zwar ganz schwarze Tab. III. p. 142. 146. 153. 154 ter. 157f. 160, schwarzweisse, verschieden gemustert Tab. III. 154 bis. 155. 157. 159f.

Die jüdische Priestertracht findet sich bei den Melchisedekfiguren in S. Vitale und Classe und in S. Apollinare nuovo. Allen Priestern gemeinsam ist ein Mantel, eine Tunika und eine Untertunika.

Der Mantel wird am Halse durch eine (meist runde) Spange gehalten. Seine Farbe ist weiss (p. 155. 157f.) oder lachsrot (p. 155 bis) mit breiter purpurner Borte, nur Melchisedeks Mantel (p. 104. 219) zeigt, da sein Träger ein König ist, die Purpurfarbe mit goldener Borte. Vielleicht ist die weisse Farbe Zeichen des Hohepriesters (cf. p. 155).

Die Tunika ist weiss; wo es erkennbar ist, hat sie breite Ärmel. Die des Melchisedek in S. Vitale (p. 104) hat eine Purpurborte und zwei Goldeinsätze, die der andern Priester dunkle Clavi (p. 155).

Die Untertunika kommt nur bei den weissen, schwarz gestreiften Ärmeln zum Vorschein (Melchisedek in S. Vitale hat goldbortige Ärmel).

Ob die Priester in S. Apollinare nuovo ein Diadem tragen, habe ich nicht genau feststellen können. Melchisedeks Haupt umschlingt ein rotes Band, das in Classe noch mit Perlen verziert ist.

In S. Vitale trägt er auch eine blaugrüne, zum Teil rot gestreifte Schärpe.

An den Füssen der Priester sehen wir weisse, gelb- oder dunkelbraun geringelte Strümpfe (nur Melchisedek in S. Vitale hat rote Bänder um die Waden geschlungen), ihre Beine sind nackt.

6. Mythologische Figuren.

Der Jordanus im alten Baptisterium (p. 73f.) ist völlig nackt. Nur der Schilfstengel und die goldene Urne kennzeichnen ihn als Flussgott. Der des arianischen Baptisteriums trägt eine Art dunkelgrünen Palliums mit Goldfalten, das seinen Oberkörper völlig frei lässt, und unter dem noch ein orangefarbenes Gewandstück sichtbar wird (p. 196). Ausser dem Schilfrohr und der braungoldigen Urne charakterisieren ihn die roten Krebsscheren auf seinem Haupte. Bemerkenswert ist, dass auch das Handtuch des älteren Jordanus grüne und gelbe Töne zeigt. Jedenfalls geht bei beiden Flussgöttern das Grün auf die Farbe des Meeres.

B.

Frauenkleidung.

Über die intimsten weiblichen Gewänder, auf deren Existenz in der römischen Kaiserzeit aus pompejanischen Fresken und Leichenabgüssen geschlossen werden darf, verraten uns Ravennas Mosaiken begreiflicherweise nichts. Jedenfalls wird es durch die neuliche Auffindung des Trousseaus einer ägyptischen Christin in Antinoë sehr wahrscheinlich, dass auch die vornehmen Frauen und Mädchen der toten Stadt an der Adria auf diese Teile ihrer Kleidung eine besondere Sorgfalt verwendet haben. Was sich aus den Mosaikdenkmälern erkennen lässt, reicht aus, um uns ein Bild der Hauptgewandung zu geben.

1. Einfache Stände.

Das Hauptgewand der Frauen des Mittelstandes war eine bis zu den Füssen herabfallende Tunika mit kurzen Ärmeln von verschiedener Farbe, nämlich Violett (p. 108), Braun in verschiedenen Nuancen (p. 141. 159f. bis), Rot (p. 144. lachsfarben p. 156). Öfter ist sie mit breiten Clavi (von schwarzer Farbe p. 141. 144, goldener p. 159f. bis, purpurner p. 156) verziert.

Sie wurde über eine Untertunika mit enganschliessenden Ärmeln gezogen, die kürzer war, und deren Farbe immer weiss ist. Da sie nur an den schwarz- oder goldgestreiften Ärmeln zum Vorschein kommt, wissen wir nichts über ihren sonstigen Schmuck. Das Haupt trug immer eine weisse, an der Stirn gefältelte Haube, die Mitra (mitra matronalis), deren Form wir am besten an der der Samariterin (p. 144) erkennen können. Sie ist oben wie eine Kappe gebildet, eine Binde läuft wagerecht herum, ein anderer Teil bedeckt den Hinterkopf. Man konnte sie so tragen, dass vom Haar nichts zu sehen war.

Über der Tunika wurde für gewöhnlich — wahrscheinlich von den Mittelständen — eine Planeta oder Pänula getragen, deren Form der der Bischöfe glich, die aber gewöhnlich (Ausnahme p. 156) von hinten über den Kopf gezogen wurde, so dass von der Mitra nur ein schmaler weisser Streifen sichtbar blieb. Die Farbe des auf unsern Denkmälern sechsmal vorkommenden Gewandes ist immer eine Nuance des Braun, also ähnlich der der bischöflichen Planeta (Marias Purpurplaneta p. 183 macht eine begreifliche Ausnahme.) Es konnte so getragen werden, dass es beide Tuniken völlig verdeckte. (p. 145, Ehebrecherin. Busstrauer?)

Etwas besser situierte Damen scheinen, wie wir später sehen werden, statt der Planeta einen Schleier (Velum) getragen zu haben, der ähnlich wie diese das Hinterhaupt verhüllte und emporgenommen wurde. Wir können ihn am besten mit einem Shawl vergleichen. Hier kommt nur das graue Velum der Sarah (p. 108) in Betracht, die auch als Gattin eines reichen Beduinenscheiks eine weisse, gefranste Schärpe trägt, wie wir sie später wieder bei den Hofdamen finden werden.

Montault sagt p. 74, das Fehlen des Gürtels bei der Samariterin deute auf ihren unlauteren Lebenswandel. Ich bin nicht imstande, bei den bisher genannten Kostümen, wie bei denen der Hofdamen, überhaupt einen Gürtel nachzuweisen. Aber wie so oft, hat Montault an dem Richtigen hart vorbei gestreift, denn es ist in der That auffallend, dass die Samariterin keine Planeta und keine Schuhe trägt. (Auch im Baptisterium von Neapel hat sie keine Planeta, wohl aber einen Gürtel.) Wollte der Meister dadurch die Nichtjüdin charakterisieren oder ihr wirklich Kleidungsstücke versagen, wie sie nur ehrbare Frauen trugen?[1])

Die Füsse aller anderen Frauen sind mit Schuhen bekleidet, die rote, schwarze und braune Farbe haben.

2. Hoftracht.

Die Damen des byzantinischen Kaiserhofes (S. Vitale, p. 129 f.) gingen weit kostbarer angezogen. Ihre glatt herabfallenden Tuniken waren reich gemustert und geschmückt. So sehen wir eine dunkelbraune Tunika mit Kreisen und Quadraten gestickt und als besondere Verzierung zwei breite goldene Clavi mit roten und grünen Blättern, eine hellviolette mit blauem Vogelmuster und zwei grossen gelben und bunten kreisförmigen Calliculi, eine graubraune mit grünen Bäumchen und reich verzierten schwarzen viereckigen Calliculi, noch besonders durch einen breiten Stoss mit buntflimmerndem Netzmuster ausgezeichnet, eine grüne mit rotem Vogelmuster, auch wieder eine einfache weisse; kurz, die Mode und das Ceremoniell liessen dem Geschmack der Damen einen freien Spielraum.

Überhaupt scheint Justinians Ära sehr reich an Gewandmustern gewesen zu sein, denn das Vogelmuster findet sich auch auf des Kaisers Chlamys (p. 122), und auf der Uniform eines Soldaten seiner Garde sahen wir ein Dessin von goldenen Lanzenspitzen (p. 124).

Die Untertunika wird nur bisweilen an den engen Ärmeln mit Perlen-

[1]) Vgl. auch das bei Kraus, G. d. ch. K. I. p. 156. Fig. 109, abgebildete Sarkophagrelief.

besatz oder Goldlitze sichtbar. Jedenfalls hat sie keiner der Damen des Hofes gefehlt.

Bei allen bemerken wir aber statt der Planeta der bürgerlichen Frauen den Schleier (Velum), den wir schon bei der Sarah fanden, und dessen verschiedenartige Drapierung von Anmut und Koketterie erzählt. Auch seine Farben sind sehr mannigfaltig; wir sehen einen weissen mit grauem Quadrat- und Würfelmuster, an dessen unterem Rande ein prachtvoller achteckiger Goldsterncalliculus schimmert, einen dunkelgelben, der rot und grün gemustert ist, einen schneeweissen ohne jede Zeichnung mit raffiniert einfachem quadratischen Calliculus aus purem Golde, einen roten mit grünen Punkten, einen graubraunen mit grünen und schwarzen Ornamenten.

Die weisse, gefranste Schärpe (Sarah) ist zweimal sichtbar und wohl immer vorhanden zu denken.

An Stelle der Mitra scheint das Haar in künstliche Wulstfrisur gewölbt worden zu sein, in die wir dann Schnüre von Gold und Perlen geschlungen vorfinden. Nur die ältliche Hofdame neben der Kaiserin trägt über dem golddurchflochtenen Haare eine deutlich erkennbare weisse, schematisch gefältelte Mitra, die sie durchaus nicht verschönt.

Der prachtvollen Kleidung entsprach der reiche Schmuck. Wir sehen zwei prächtige dunkle, mit Perlen besetzte Halskragen, von deren einem noch grosse, köstliche Perlentropfen herabhangen, auch nur ein einfaches schwarzes Collier, das den Teint ungemein heben musste, kleine Halsketten, Ohrbommeln von Perlen und blitzenden Juwelen, ja auch einmal am Goldfinger der linken Hand einen Ring mit grüner Gemme.

Die Schuhe der Damen sind immer rot ohne besonderen Schmuck.

Weit herrlicher als die ihres Gefolges waren natürlich die Gewänder der Kaiserin Theodora. Sie trägt die Farben ihres Gemahles, denn ihr langer Mantel ist in kaiserlichen Purpur getaucht, wie Justinians Chlamys, und ihre Tunika zeigt das schimmernde Weiss der justinianischen. Der Mantel ist ein Meisterwerk der Goldstickerei, denn an seinem unteren Rande sehen wir die Figuren der drei Magier; auch sonst umfasst ihn reiche Goldborte. Die Tunika, die fast gänzlich von ihm verdeckt wird, hat einen sehr breiten unteren Rand mit schillernder rot-blau-goldiger Nadelmalerei, die Ärmel der Untertunika sind von reinem Golde.

In der roten Farbe der Schuhe schloss sich die Kaiserin der herrschenden Mode an, nur wurden sie mit Perlen umrandet.

Ein prachtvolles Collier aus grünen und blauen Edelsteinen, wohl Smaragden und Saphiren, und grossen Perlen umfängt die Schultern, von dem

ebenso geschmückten Diadem hangen schwere Perlenschnüre mit grossen Tropfenperlen am Ende herab, Perlen schmücken das Haar.

Aber nicht nur die höhere Stellung der Figur, nicht nur die prachtvollere Gewandung liess die Kaiserin erkennen: wie das Haupt ihres Gemahls, so umglänzt auch ihr Haupt der grosse königliche Nimbus.

3. Heilige.

Die Mutter Jesu trägt auf dem Mosaik von S. Apollinare nuovo (p. 183) die Gewandstücke der Frauen des mittleren Standes, nämlich Untertunika, Tunika, Planeta, Mitra und Schuhe, nur sind ihrer Würdestellung angemessen Planeta und Tunika mit dem Königspurpur gefärbt und mit goldenen Calliculi und Clavi geschmückt, wie die Ärmel der Untertunika goldene Borten haben. Ebenso hat die weisse Mitra einen besonderen Zierrat, nämlich über der Stirn ein schwarzes Kreuzlein. Die Schuhe sind, wie meistens, rot.

Die Maria in der Kathedrale (p. 243) trägt schon mehr mittelalterliche Kleidung. Tunika und Schleier sind dunkelblau mit goldenen Borten, die gefältelte Mitra ist grau, die Schärpe aussen weiss, innen goldig und gelb mit Juwelen besetzt. Wir finden hier alle Kleidungsstücke der höheren Stände, nur die Farben zeigen die Spätzeit.

Ob die Kleider der heiligen Frauen des Prozessionsstreifens von S. Apollinare nuovo (p. 185 ff.) auf historische, vielleicht Hoftrachten zurückgehen, oder nur der Phantasie des Malers entsprungen sind, der die himmlischen Gewande möglichst reich und fremdartig gestalten wollte, wage ich nicht zu entscheiden. Das Letzte scheint mir das Wahrscheinlichere zu sein.

Die weisse weitärmelige Tunika mit den verschieden gemusterten Clavi würden wir wiedererkennen, wenn sie nicht vorn einen grossen rechteckigen Einsatz mit allen möglichen Verzierungen hätte, der wie ein breites Band herabfällt. Die an den Armen sichtbare Untertunika würde uns auch weniger fremdartig vorkommen, wenn sie nicht statt des üblichen Weiss dunkelbraun gefärbt und mit Juwelen besetzt wäre. Auch der weisse, mit goldenen Calliculi benähte Schleier würde uns bekannter anmuten, wenn er nicht so schmal wäre und eigentlich nur die Draperie zu den präsentierten Kränzen bildete.

Diadem, Halsschmuck und Schuhe zeigen allein die üblichen Formen und Farben, das oberste Gewandstück aber kommt nur bei diesen Heiligen vor. Es ist eine goldene Tunika mit ganz kurzen Ärmeln, die nur wenig über die Knie herabreicht, also mit unsern Jackets verglichen werden kann und am Hals eine, am Stosse zwei braune mit Gemmen und Perlen

gezierte Borten trägt. Ein juwelengeschmückter Gürtel mit reichem Schlosse, den wir sonst auf Frauentrachten nicht nachweisen konnten, umschlingt dies Prachtgewand und lässt das Profil der Brust hervortreten. Gerade diese beiden Kleidungsstücke, Tunika wie Gürtel, machen es mir wahrscheinlich, dass wir es mit einem Phantasiekostüm zu thun haben.

Aus den sechs Medaillons der heiligen Frauen in S. Pietro Crisologo (p. 233) lässt sich nicht viel entnehmen. Wir sehen darauf die reiche Wulstfrisur, den weissen, nur einmal dunkelbraunen Schleier und den Edelsteinkragen der Hofdamen. Die Tunika ist einmal rot, sonst grau gefärbt.

4. Mythologische Figuren.

Die neunzehn Viktorien des Theoderichpalastes (Tab. I) tragen ihr klassisches Kostüm, ein aufgeschürztes blaues, seltener grünes langwallendes Gewand, das die Arme, die rechte Schulter und Brust und das rechte Bein bloss lässt. Das Haar ist in griechischen Knoten geschlungen, die Flügel sind blau, die Göttinnen halten Palmenzweige und Guirlanden.



VI.

Register.



I. Alphabetisches Register der auf den ravennatischen Wandmosaiken dargestellten Gegenstände, ihrer Technik und ihres Materiales.

(Die Nummern bedeuten die Seitenzahlen, ein Stern *, dass sich die Notiz auf Farbe, Technik oder Material bezieht. Genaueres über Gewänder giebt der diesbezügliche Anhang. Die Citate berücksichtigen fast ausschliesslich die Beschreibung, nicht die Erklärung der Werke.)

A.

B.

C. (cf. K.)

2. Register der Bibelstellen, die in den ravennatischen Mosaiken abgebildet oder durch Inschriften wiedergegeben sind.

3. Register der Abbildungen.

(Alle Autotypien ausser T. IX sind nach Riccischen Photographien angefertigt. * bedeutet: In Farben ausgeführt.)

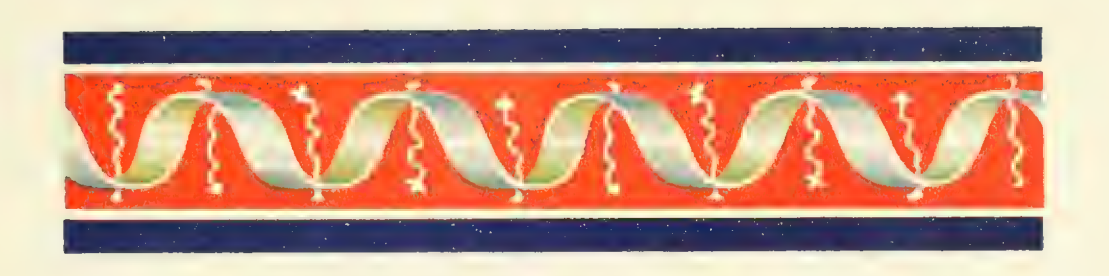
4. Register der einzelnen Abschnitte.

Druckfehlerverzeichnis.

p. 125 Zeile 5 von unten lies „Planeta“ statt „Dalmatika“.
p. 125 Zeile 1 von unten lies „umringten“ statt „umringen“.
p. 128 Zeile 7 von oben lies „Cantharus“ statt „Cantarus“.
p. 150 Zeile 4 von unten tilge „Luk. 22“.
p. 156 Zeile 3 von oben lies „Lipsanothek“ statt „Lipanothek“.
p. 219 Zeile 13 von unten lies „Winkelcalliculi“ statt „Winkelclavi“.





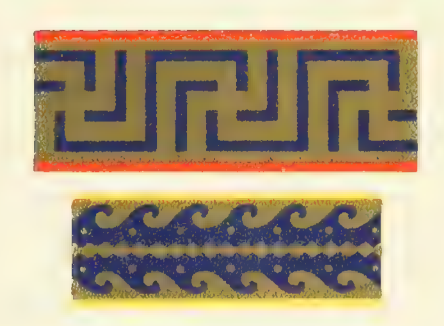


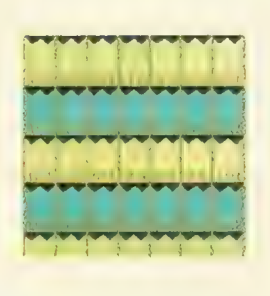


Taubenschale.



Das Markussymbol.





Mosaiken aus dem Mausoleum der Galla Placidia.



Mosaikfragment aus S. Agata.

TAB. II.









Aron und die zwölf Stämme.



Das Lukassymbol.

Mosaiken aus S. Vitale.

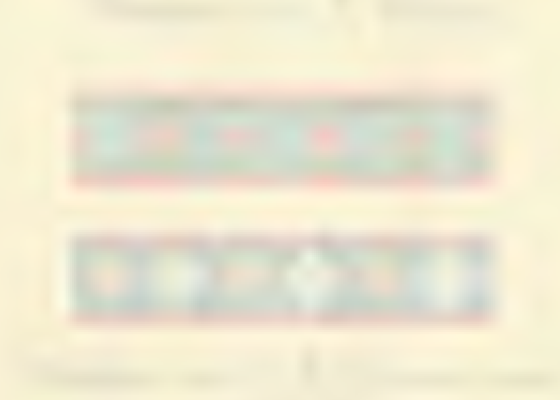
TAB. III.



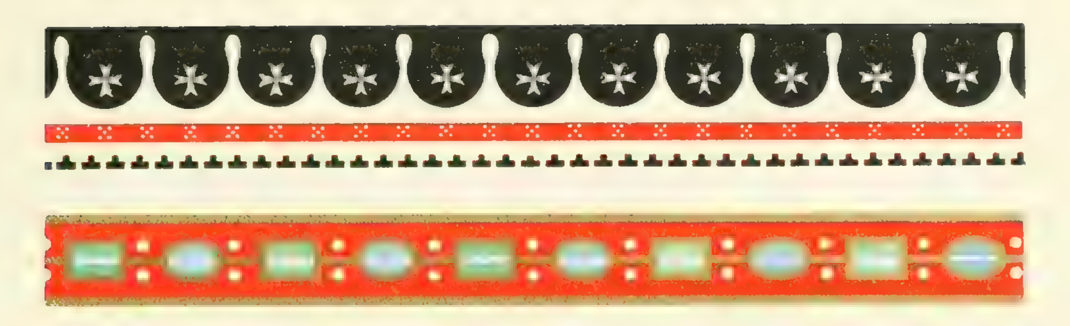








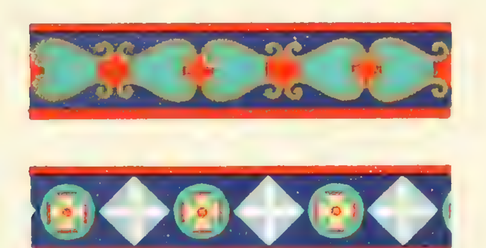






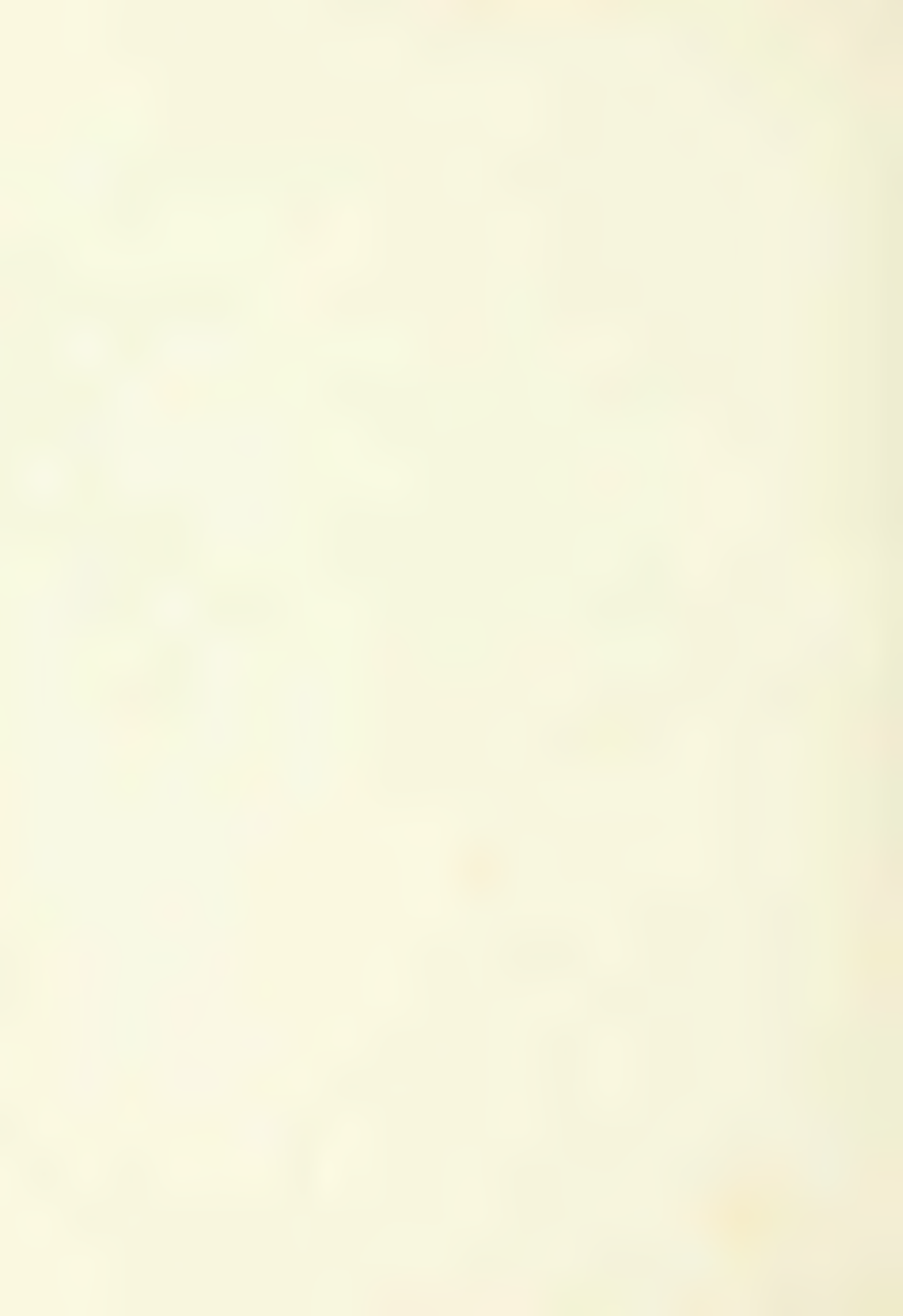
Das Markussymbol.

Mosaiken aus S. Vitale.



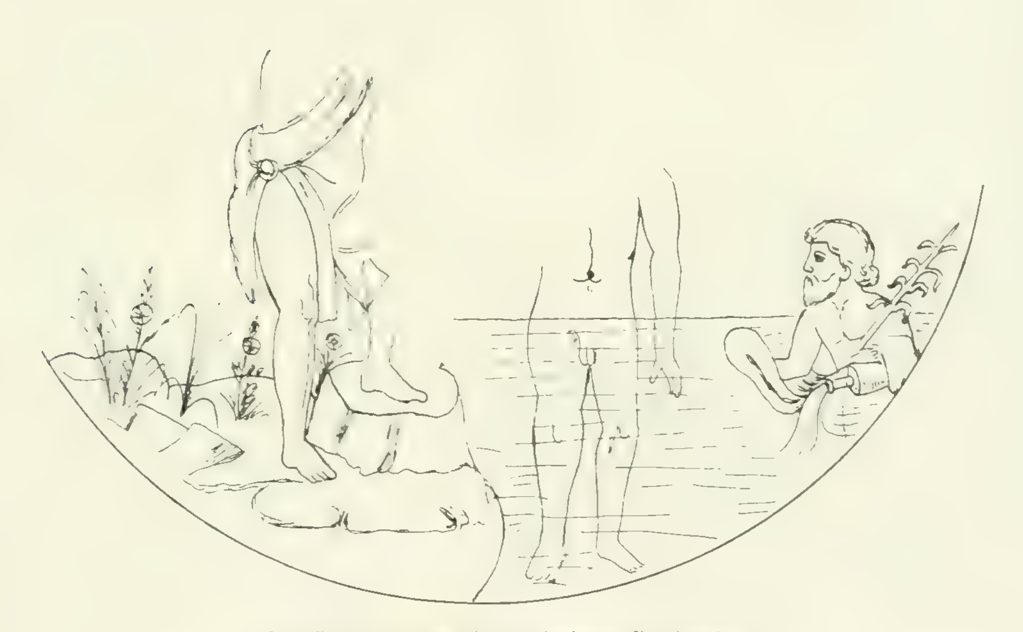
Mosaiken aus S. Apollinare nuovo.

TAB. IV.

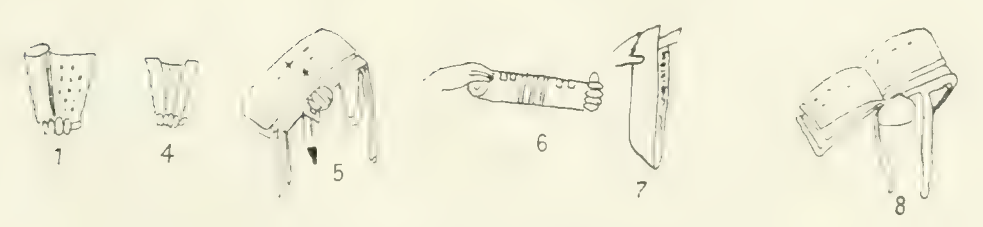




Das Kreuz des Märtyrers aus dem Mausoleum der Galla Placidia.



Die Taufgruppe aus dem orthodoxen Baptisterium.



Bücher der unteren Zone des orthodoxen Baptisteriums.

Tab: V Correcturen und Reconstructionen





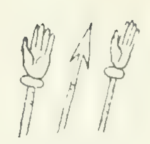
F 11.: Südwand.
Zu Scene 9.

... Best... s in der unteren Zone. Südwand.





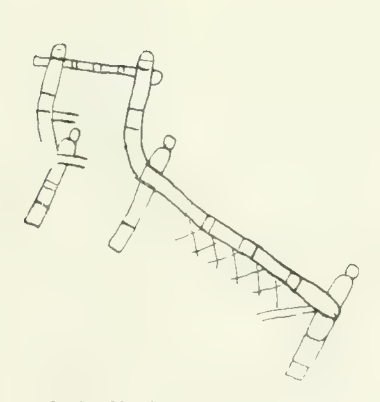
S. Apollinare nuovo: Nordwand. Scene 13. Reconstruction.



Ibid.: Südwand.
Zu Scene 3.



Ibid.: Südwand.
Zu Scene 9.



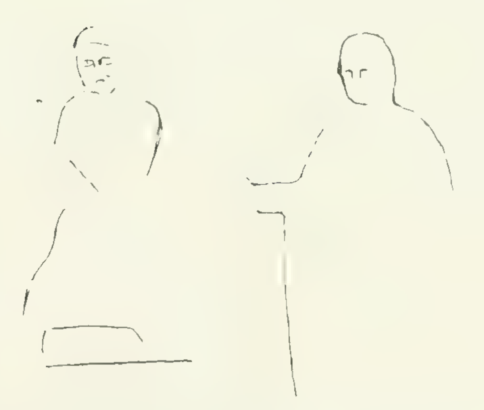
Ibid.: Nordwand. Zu Scene 1.



Ibid.: Südwand. Zu Scene 1.

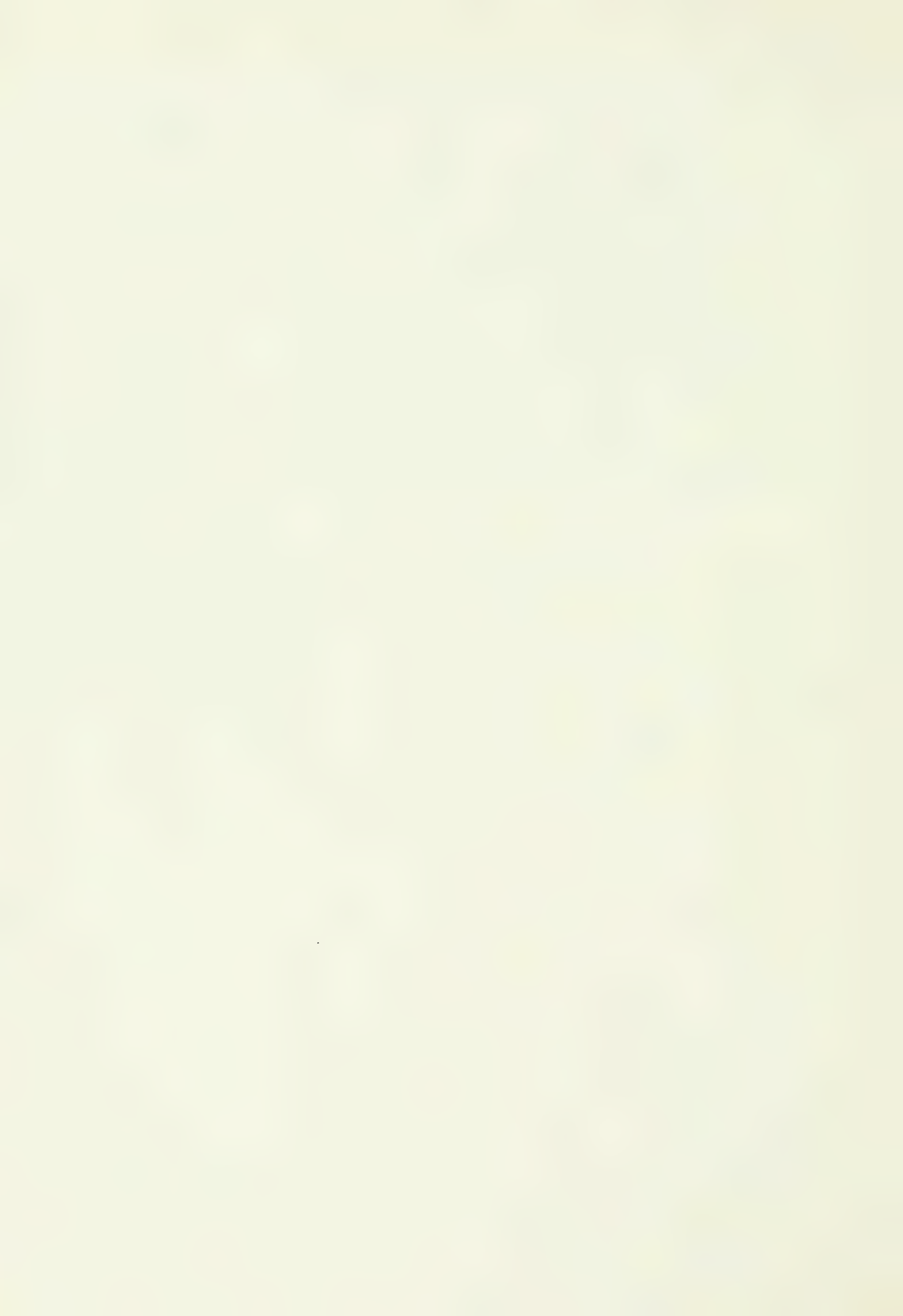


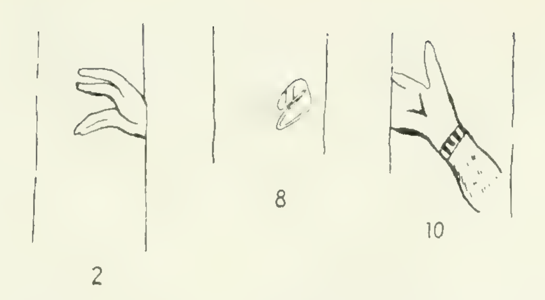
Ibid.: Südwand. Zu Scene 13.



Ibid.: Die Umrisse der Figuren Theoderichs und des arianischen Bischofs in der unteren Zone. Südwand.

Tab: VI. Correcturen und Reconstructionen.





S. Apollinare nuovo: Untere Zone. Südwand. Handspuren auf den Säulen des Theoderichpalastes.

Ibid.: Buchrollen der Figuren in der Mittelzone.

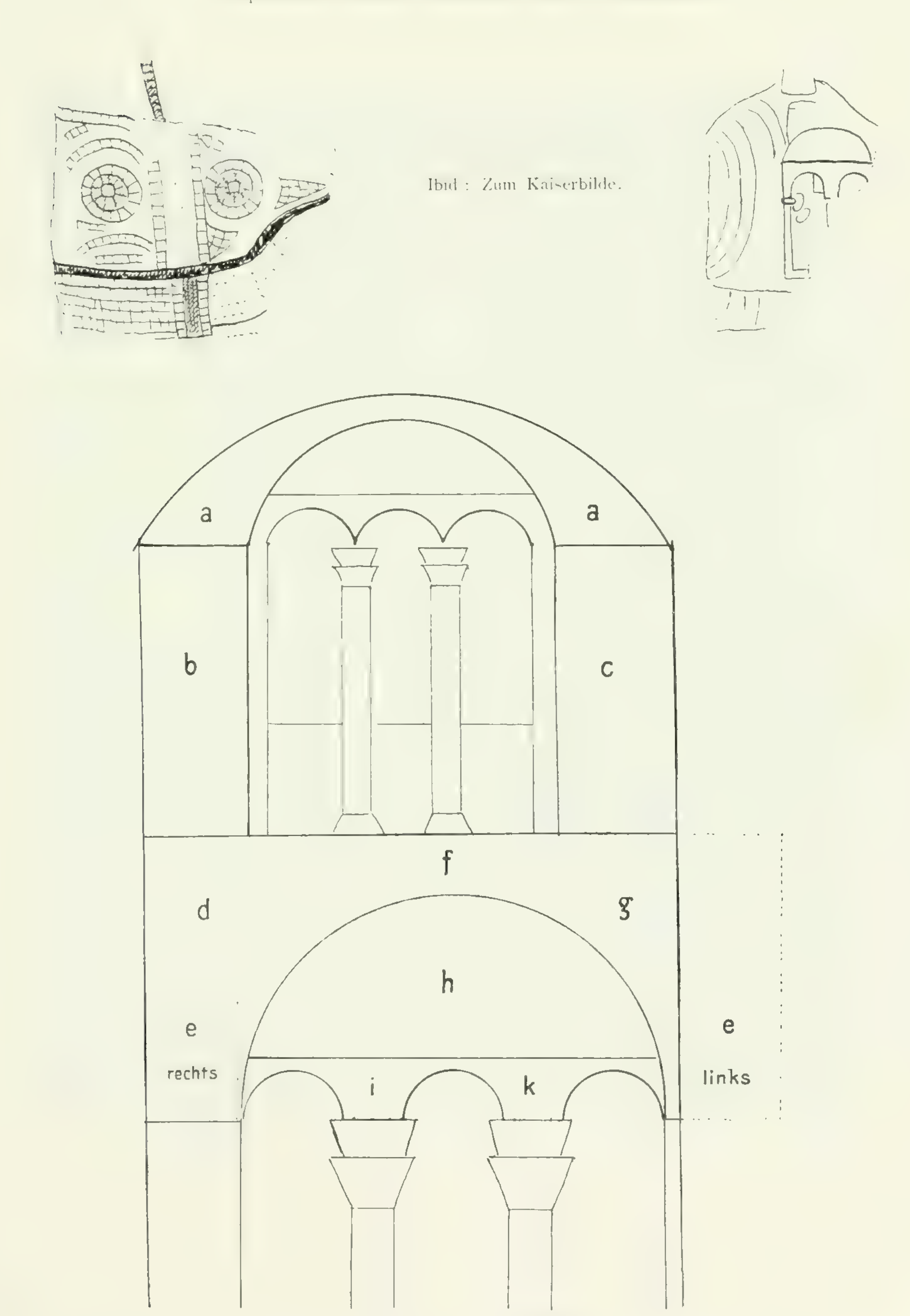
Tab: VII. Correcturen und Reconstructionen







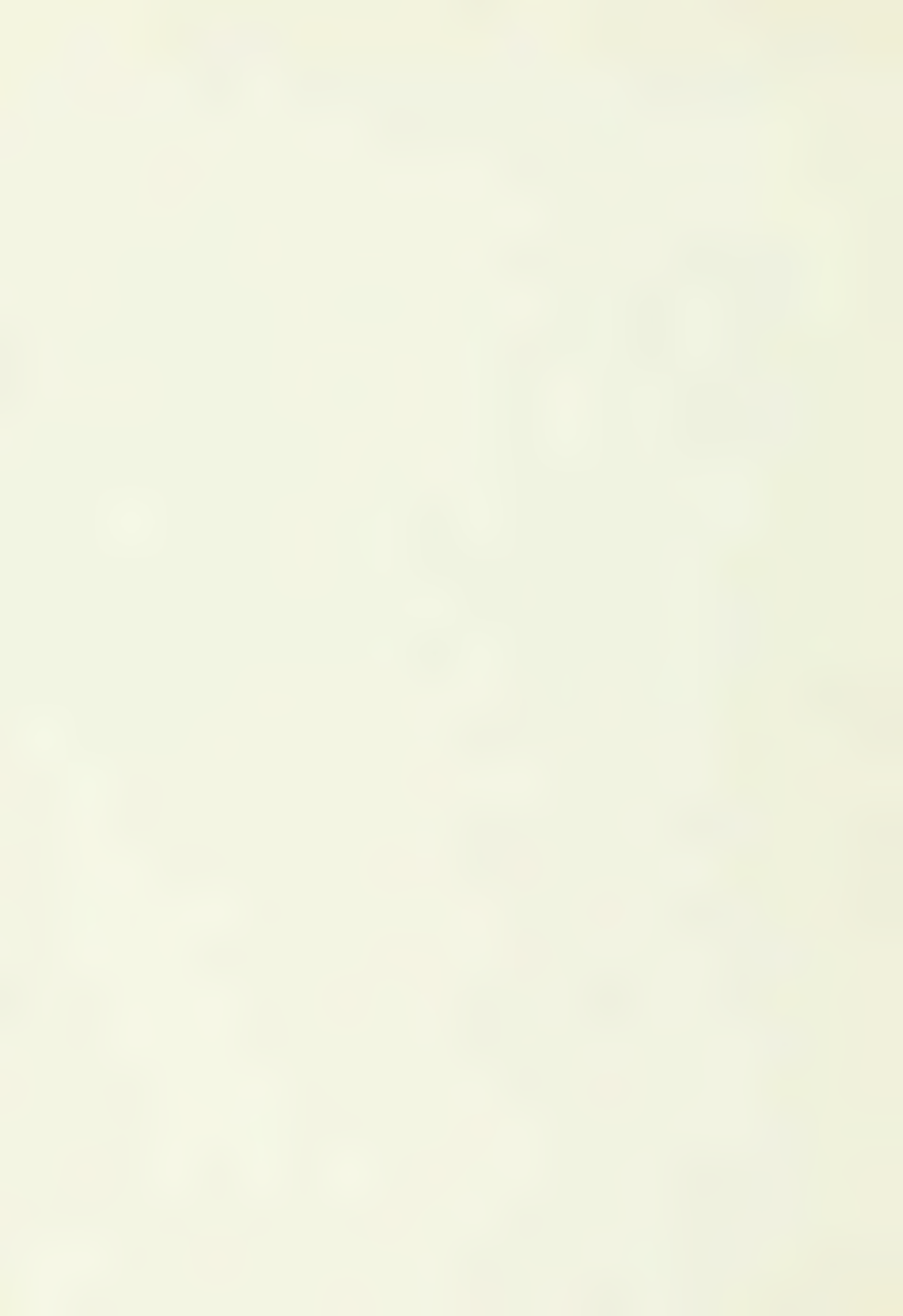
S. Apollinare in Classe: Die Inschrift unter der Opferscene.



Ibid: Zum Kaiserbilde.

Situationsplan der Wandmosaiken des Altarraumes von S. Vitale.

Tab: VIII. Correcturen und Reconstructionen.





Tab. IX. Zu S. Giovanni Evangelista: Miniatur aus dem Codex des heil. Rainaldus in der Bibliotheca Classensis zu Ravenna.









Tab: X. Die Kuppel des Mausoleums der Galla Placidia.



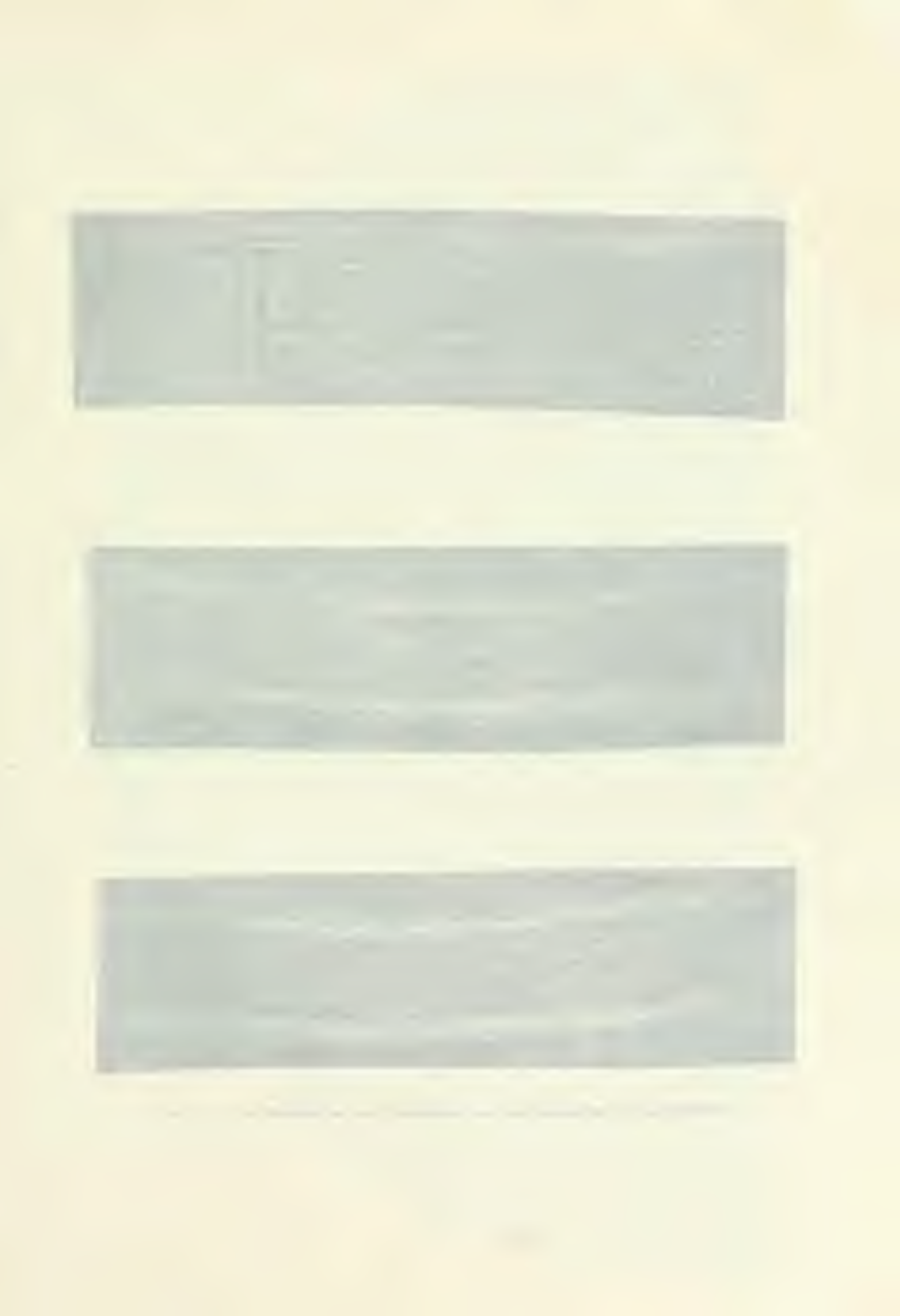






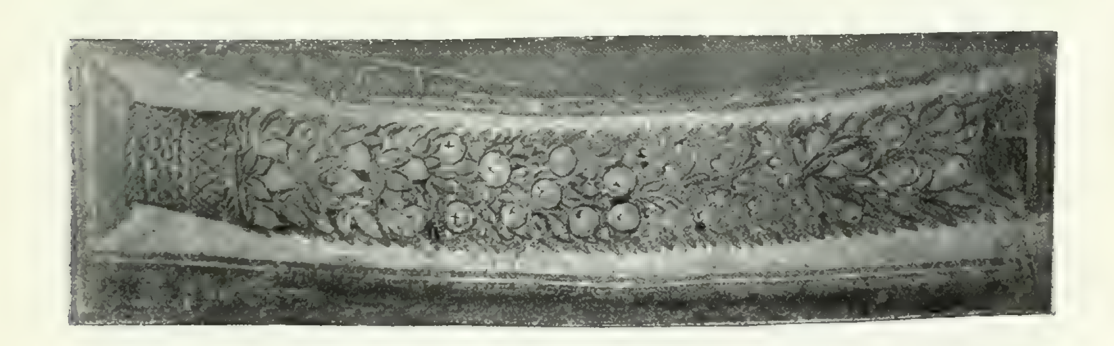
Tab. XI. Paulus und Petrus aus dem Mausoleum der Galla Placidia

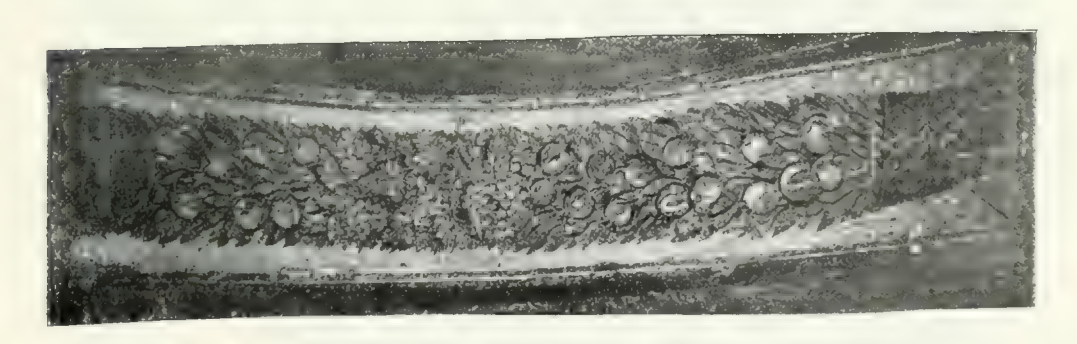












Tab: XII. Der Mäander und der Fruchtkranz aus dem Mausoleum der Galla Placidia.





Tab: XIII. Der himmlische Hirt im Mausoleum der Galla Placidia.









Tab. XIV. Der Martyrer mit dem Rost und dem Evangelienschrein im Mausoleum der Galla Placidia.





Tab. XV. Die Kuppel des orthodoxen Baptisteriums.









Tab: XVI. Teil des Altarraumes von S. Vitale.





Tab: XVII. S. Vitale: Drei Apostelmedaillons und der Evangelist Marcus.



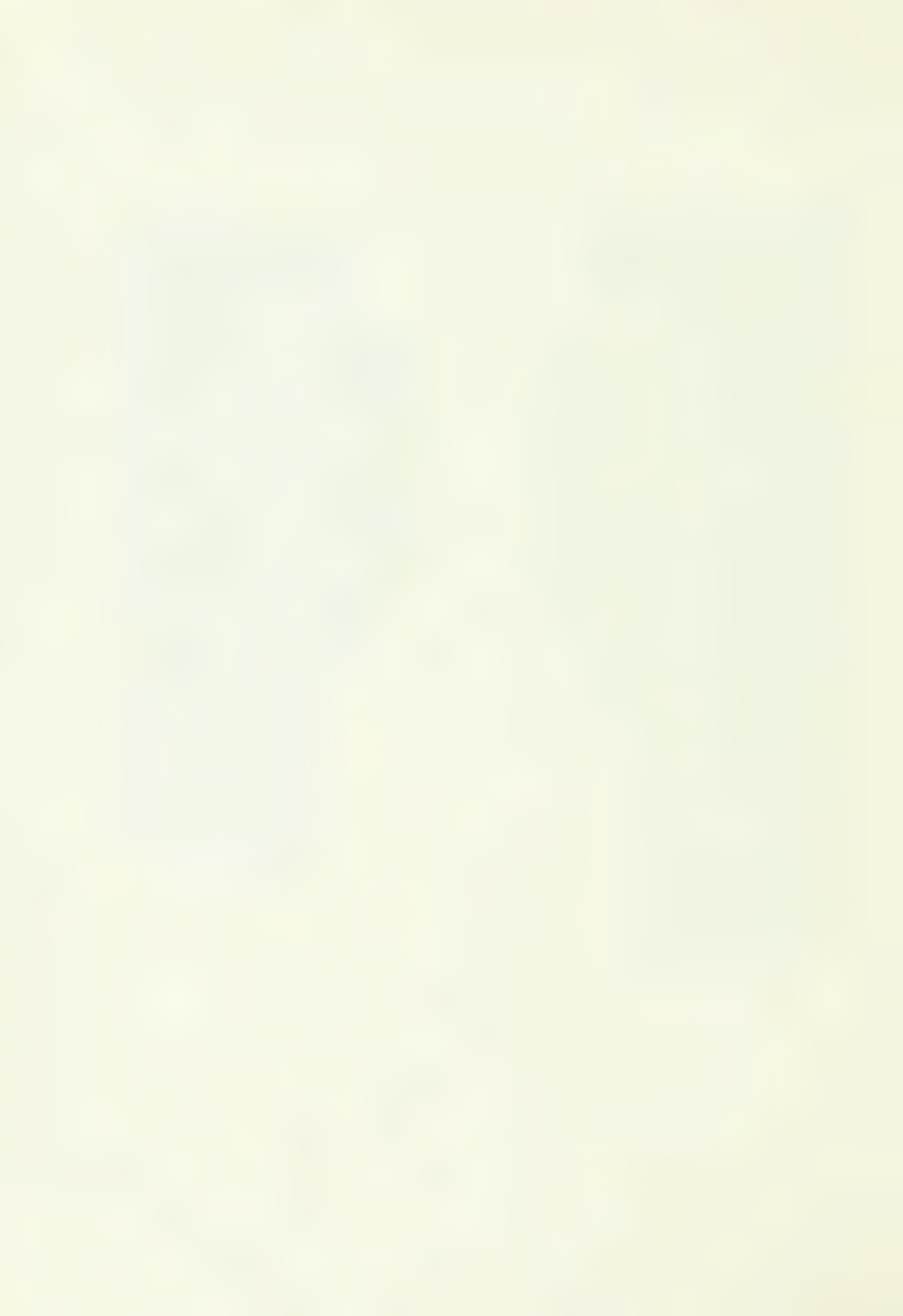


Tab. XVIII. S. Vitale. Die Mosesscenen im Alt



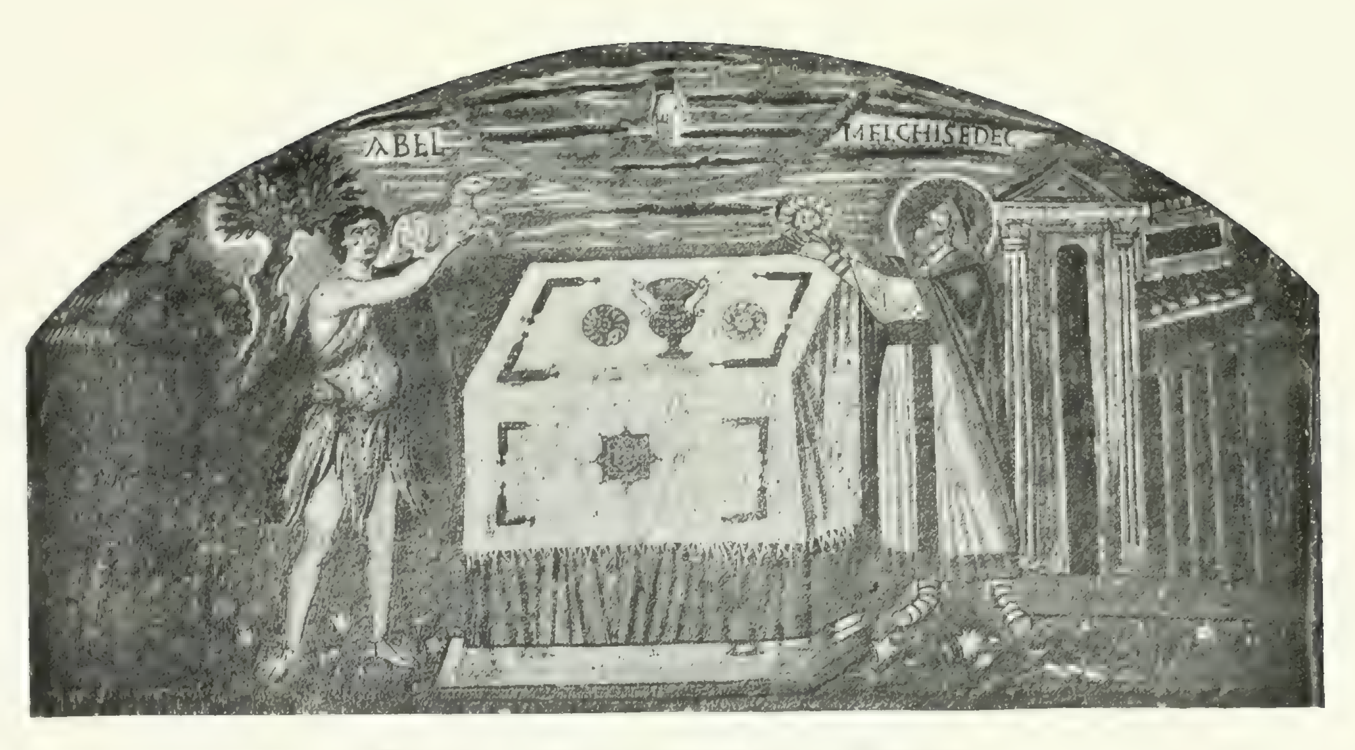


Tab: XVIII. S. Vitale: Die Mosescenen im Altarraume.









Tab: XIX. S. Vitale: Das Opfer des Abel und Melchisedek.









Tab XX. S. Vitale: Die Abrahamscenen.





Tab: XXI. S. Vitale: Das Mosaik der Concha.









Tab: XXII. S. Vitale: Kaiser Justinianus mit Gefolge und Klerikern.









Tab: XXIII. S. Vitale: Der Kopf des Kaisers Justinianus.









Tab: XXIV. S. Vitale: Kaiserin Theodora mit Gefolge.









Tab: XXV. S. Apollinare nuovo: Ein Stück der Nordwand





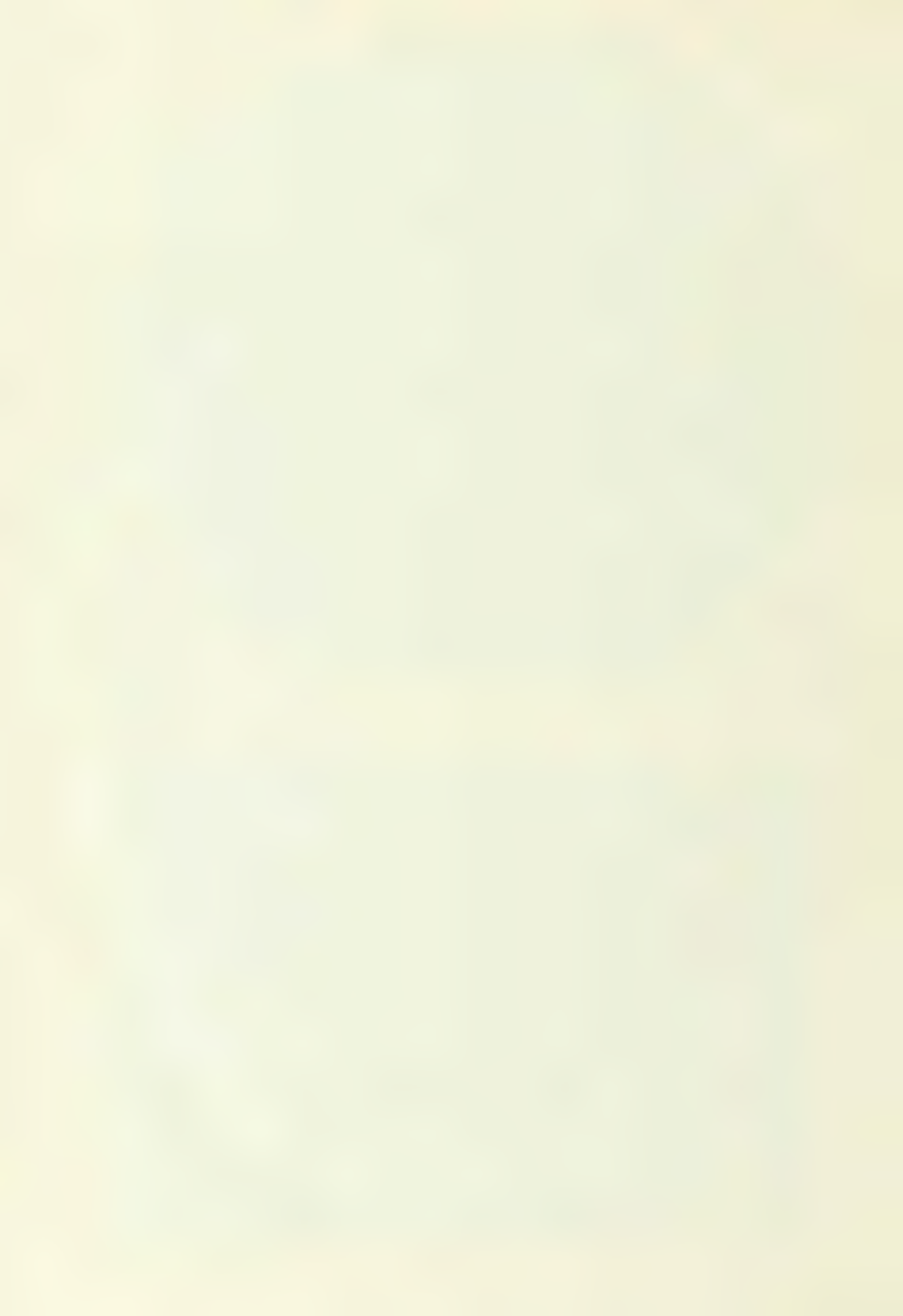


Tab. XXVI. S. Apollinare nuovo: Kaiser Justinianus.

Arianisches Baptisterium: Die Taufscene.









Tab: XXVII. S. Apollinare in Classe: Concha und Triumphbogen.









Tab: XXVIII. S. Apollinare in Classe: Die Kaiserscene.





Tab: XXIX. S. Michele in Africisco. Concha und Triumphbogen. (Aquarell.)









Das Gewölbemuster.



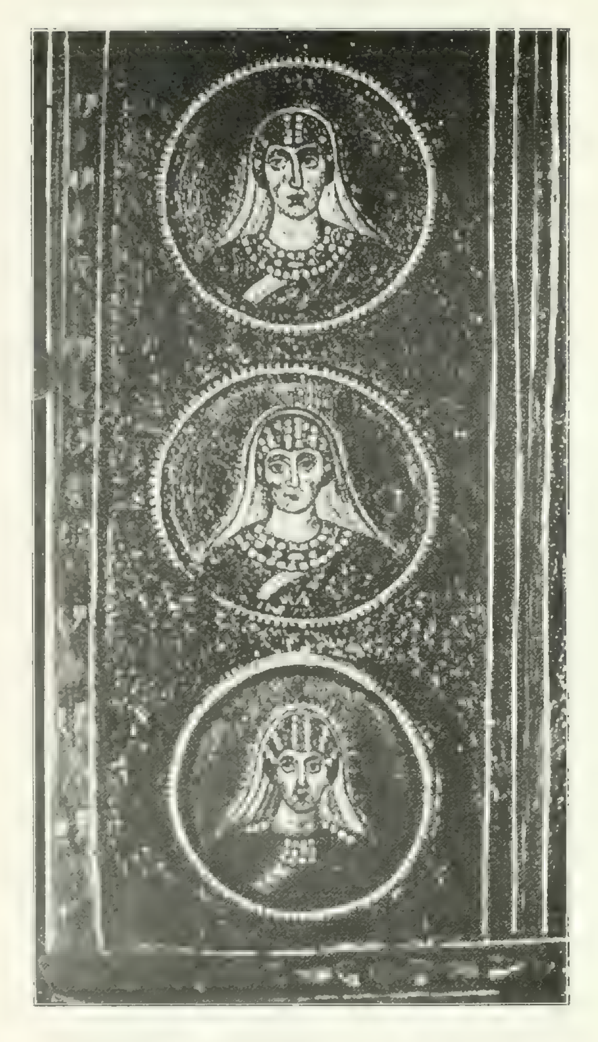
Der Christus militans.

Tab: XXX. S. Pietro Crisologo.









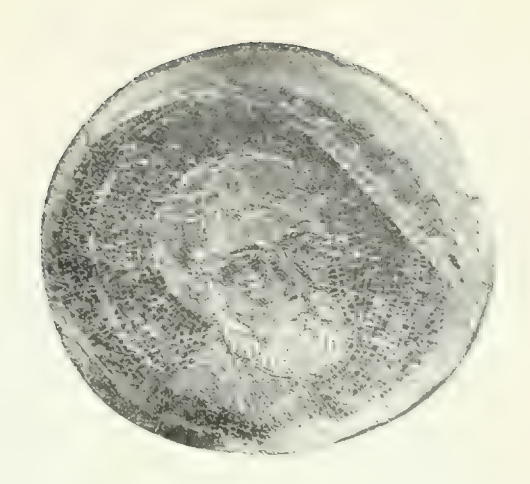
Tab: XXXI. S. Pietro Crisologo: Drei Medaillons.

Kathedrale: Maria als Orans.







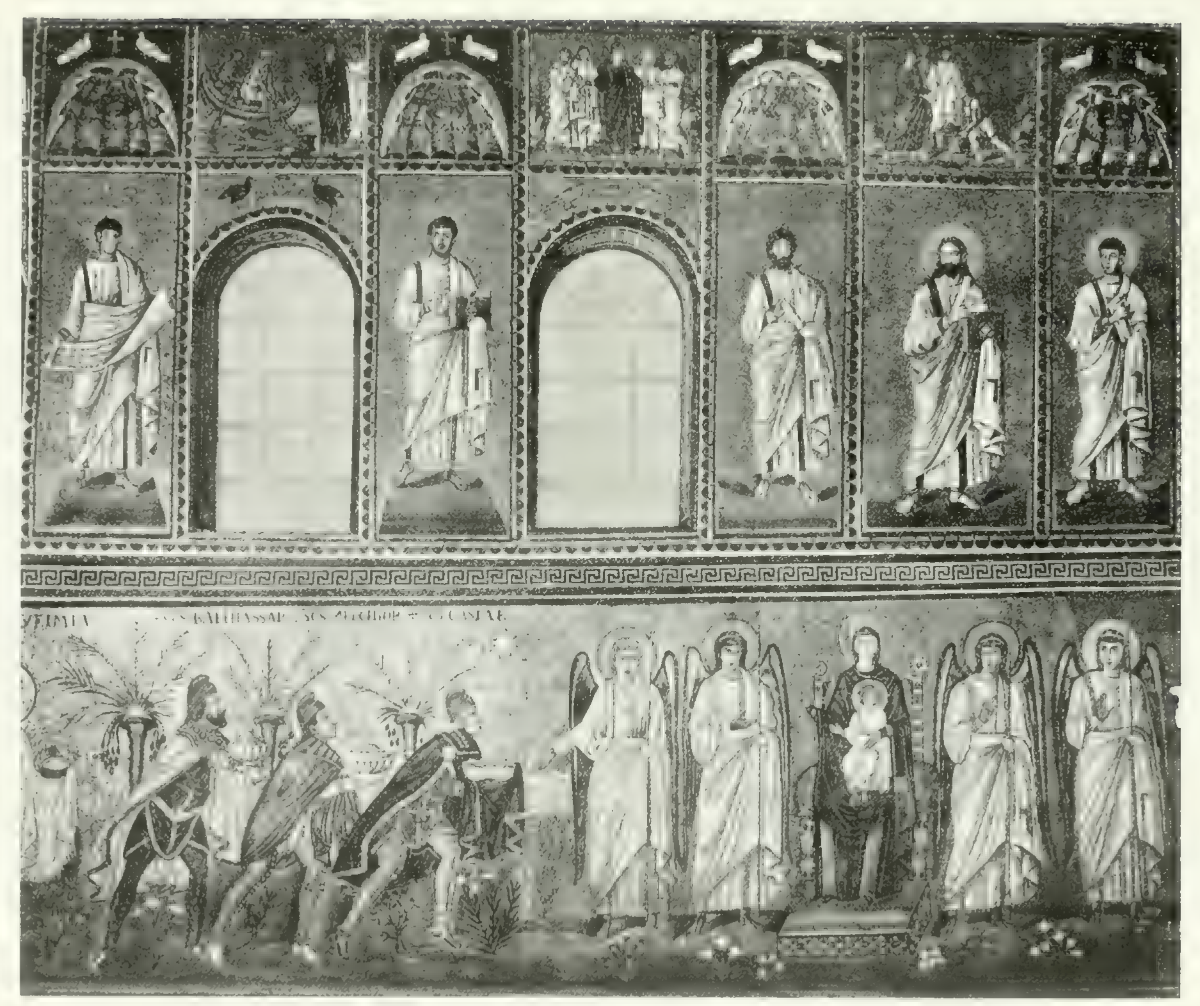



Tab: XXXII. Fragmente aus der Kathedrale.









Tab. XXXIII. S. Apollinare Nuovo in Ravenna, Mosaiken der Nordwand: Die kleinen Szenen Nr. 11 bis 13 (S. 147ff.), die Heiligen des Mittelstreifens Nr. 12 bis 16 (S. 170) und die Magierszene (S. 182ff.)





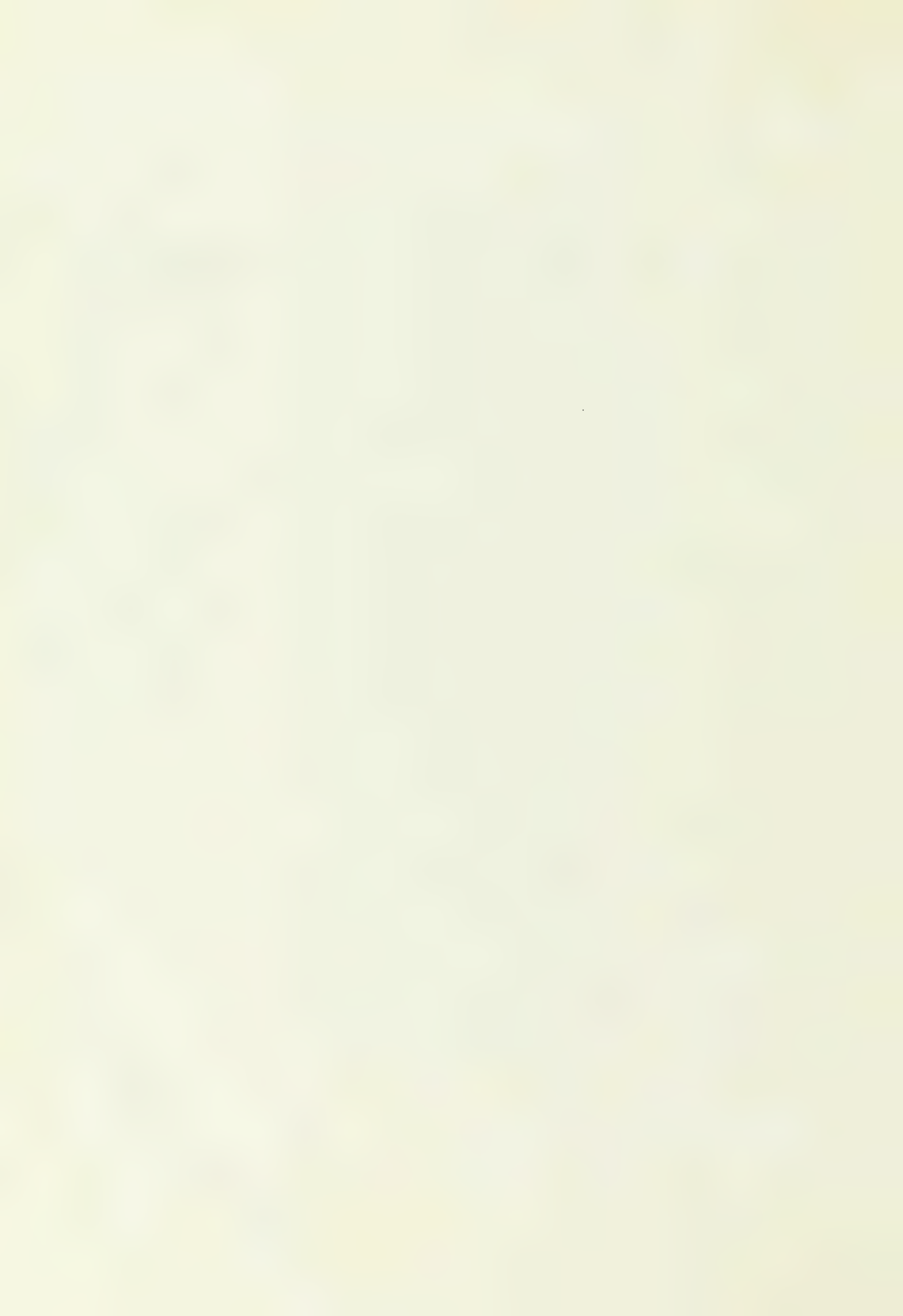




Tab XXXIV. Der Erzengel Michael auf dem Triumphbogenmosaik von S. Apollinare in Classe bei Ravenna. S. 214.





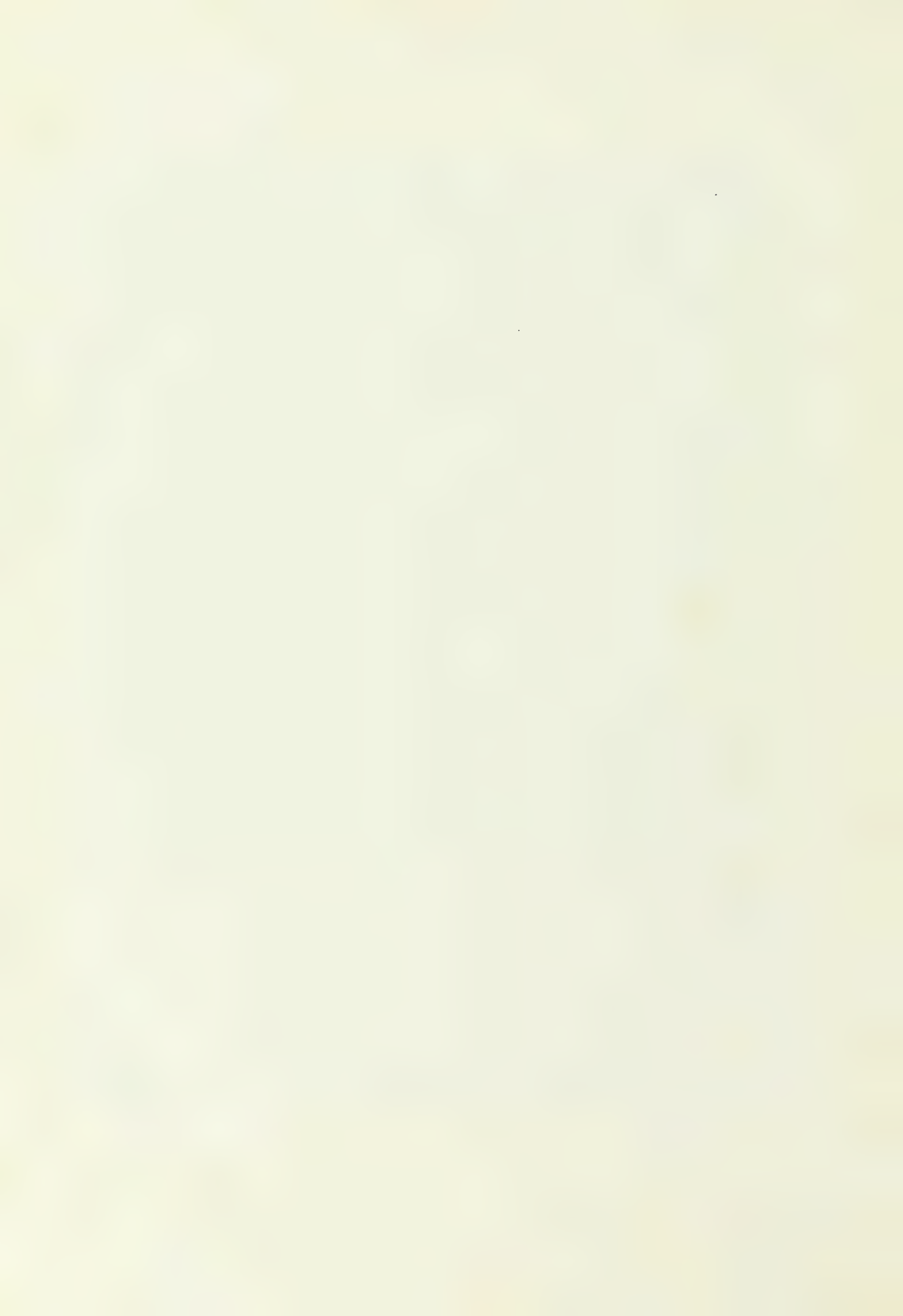




Taf. XXXV. Mosaik der Kirche di S. Costanza in Rom. Putti beim Lesen, Transportieren und Keltern der Weintrauben. Vgl. S. 14, wo „Constantina“ zu lesen ist.









Apsismosaik aus S. Pudenziana zu Rom: Christus mit seinen Aposteln und den Gestalten der juden- und heidenchristlichen Kirche im himmlischen Jerusalem. Vgl. S. 14f. 47.

Tab: XXXVI. Mittelstück des Apsismosaiks von S. Cosma u. Damiano in Rom: Der erhöhte Christus im Himmelsgewölk. Der Kopf ist überarbeitet. Vgl. S. 15.





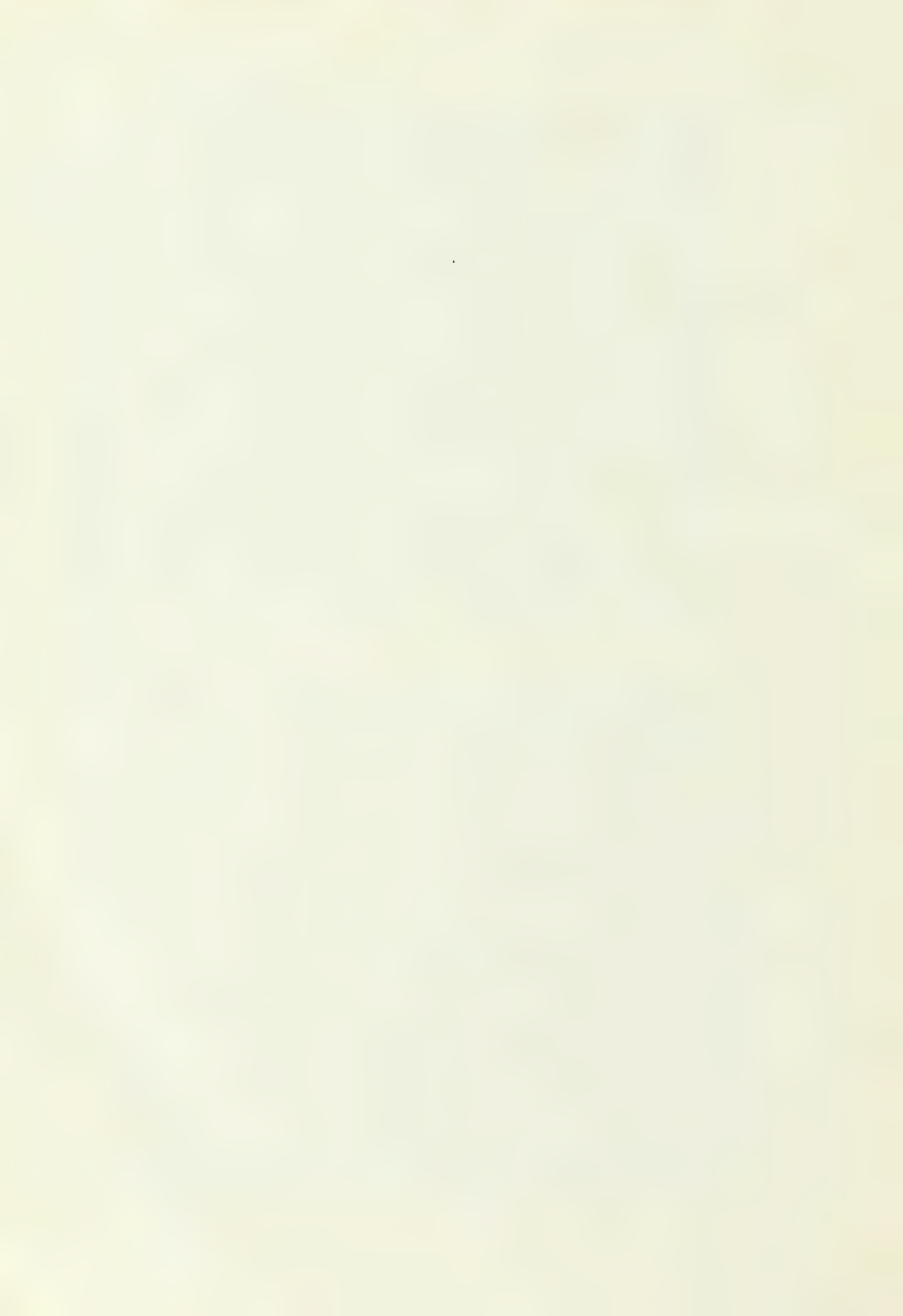
Tab: XXXVII. Linkes Stück des Apsismosaiks von S. Cosma e Damiano in Rom. Paulus präsentiert dem Heiland einen der beiden medizinischen Heiligen. Die Figur des Papstes Felix und die drei Lämmer links sind ergänzt. Vgl. S. 15, ferner 111f, 203, 214 (Lämmerstreifen), 233, 240 (Cosmas und Damianus).



Rechtes Stück des Apsismosaiks von S. Cosma e Damiano in Rom. Petrus präsentiert dem Heiland einen der beiden medizinischen Heiligen. Rechts der heilige Theodorus in militärischer Tracht. Vgl. S. 15, ferner S. 111f, 203, 214 (Lämmerstreifen), 233, 240 (Cosmas und Damianus), 208 (Militärtracht).





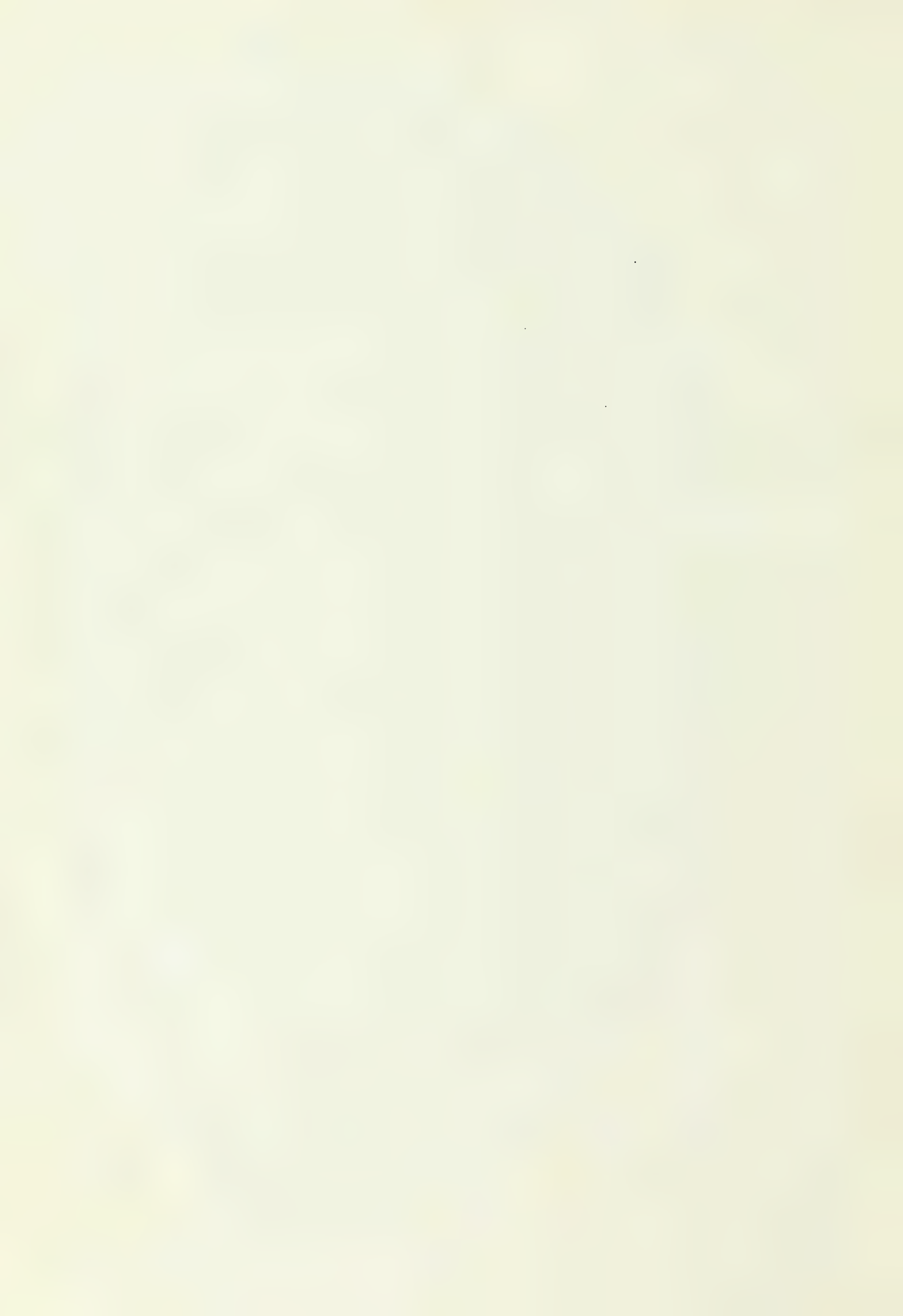




Tab. XXXVIII. Apsismosaik aus der Kirche S. Agnese fuori le mura in Rom. Die heilige Agnes zwischen zwei Heiligen. Der linke ist Papst Honorius I. mit dem Modell der Kirche. Vgl. S. 120. Oben die Gotteshand mit dem Kranze des Lebens. Vgl. S. 102 f., 107, 110, 207, 220.





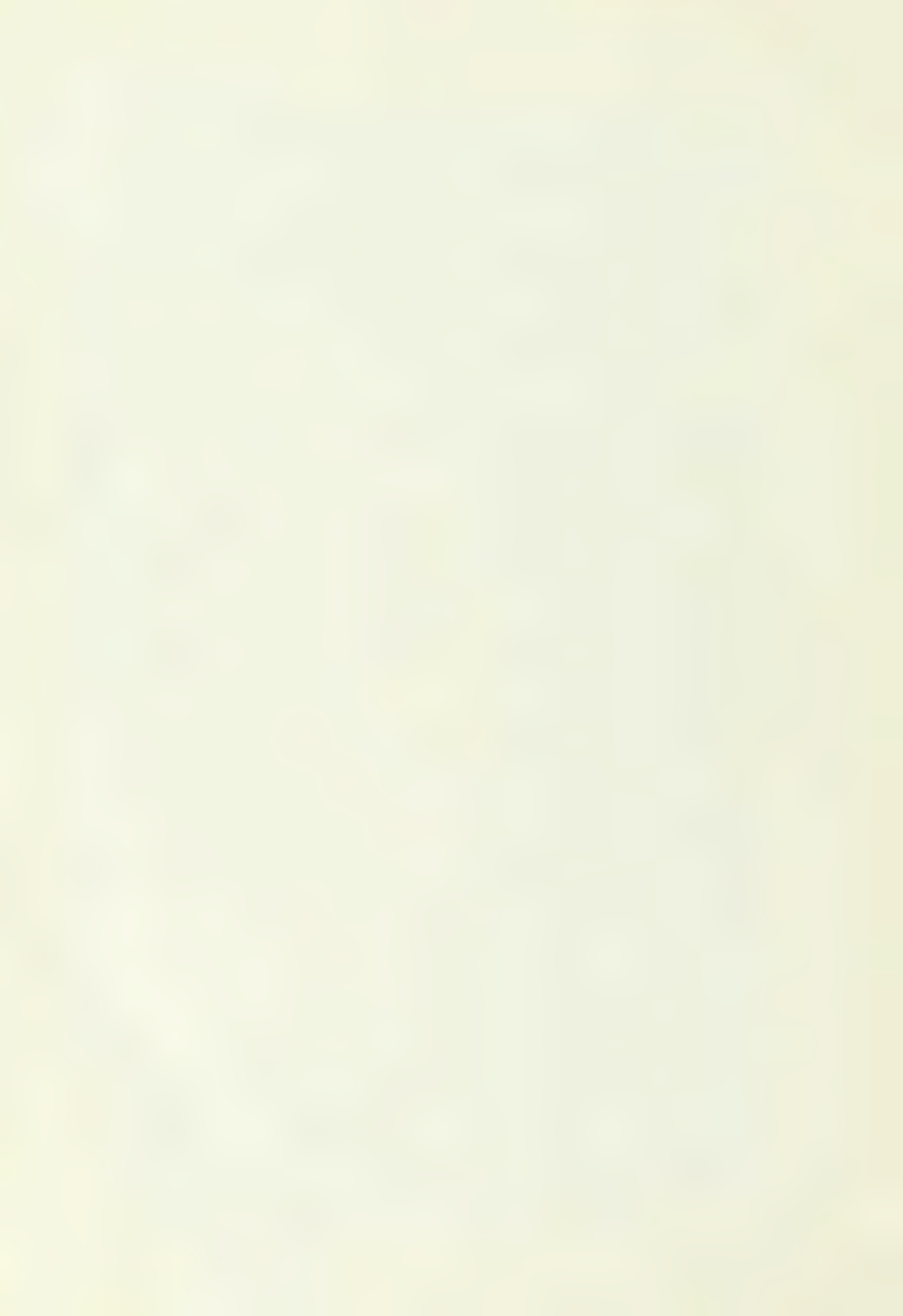




Tab. XXXIX. Triumphbogenmosaik in S. Paolo fuori le mura in Rom. Die 24 Ältesten und die 4 Tiere huldigen dem Heiland, unten Paulus und Petrus. Vgl. S. 17.









Tab: XL. Kuppelmosaik der Palastkapelle in Palermo: Brustbild des erhöhten Heilandes mit den Erzengeln Raphael, Michael, Gabriel und Uriel und 4 „Engeln des Herrn". Vgl. S. 242, und 214. 239.





Tab: XLI. Kuppelmosaik der Kirche della Martorana in Palermo: Der thronende Christus, dem die vier Erzengel Gabriel, Michael, Raphael und Oreel (Uriel) die Proskynesis erweisen. Vgl. S. 242, und 214. 239.









Tab: XLII. Mosaik in der Kirche della Martorana in Palermo: Geburt Christi, Verkundigung an die Hirten, Bad des Christkindes. Vgl. S. 242.





Tab. XLIII. Mosaik in der Kirche della Martorana in Palermo. Der Tod der Jungfrau Maria im Kreise der Apostel. Christus trägt die Seele der Entschlafenen empor. Vgl. S. 242.









Tab: XLIV. Apsismosaik der Markuskirche in Venedig: Der thronende Christus zwischen Maria und Markus. Vgl. S. 242 und 100.








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 12 21 03 003 4